ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА КИТАЯ

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

中國精神文化大典

- АРХИТЕКТУРА
- КАЛЛИГРАФИЯ
- ЖИВОПИСЬ
- РЕМЕСЛО
- МУЗЫКА И ТАНЕЦ
- ТЕАТР И КИНО

中國精神文化大典

Российская академия наук
Институт Дальнего Востока

ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА КИТАЯ

**Энциклопедия
в пяти томах**

Главный редактор
М.Л. Титаренко

Редакционная коллегия

А.И. Кобзев (зам. главного редактора),
А.Е. Лукьянов (зам. главного редактора),
С.М. Аникеева, Д.Г. Главева, М.Е. Кравцова,
Л.С. Переломов, И.Ф. Попова, Б.Л. Рифтин,
В.Ф. Сорокин, С.А. Торопцев, В.Н. Усов

Художественное оформление и макет
И.И. Меланьин

Российская академия наук
Институт Дальнего Востока

ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА КИТАЯ

ИСКУССТВО

Редакторы тома
М.Л. Титаренко,
А.И. Кобзев, С.А. Торопцев, В.Е. Еремеев,
С.М. Аникеева, М.А. Неглинская, А.Е. Лукьянов

Издательская фирма
«Восточная литература» РАН
Москва
2010

УДК 7.0(510)
ББК 85(5Кит)
Д85

Материалы тома подготовлены при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
согласно проекту № 09-04-00146а

Редакционная коллегия выражает благодарность
за поддержку идеи создания и финансовую помощь
в подготовке и издании дополнительного шестого тома энциклопедии
Китайскому банку развития (China Development Bank) и его президенту —
почетному доктору ИДВ РАН г-ну Чэнь Юаню (Chen Yuan),
Российскому гуманитарному научному фонду (РГНФ),
Министерству культуры КНР (PRC Ministry of Culture),
Посольству КНР в РФ (PRC Embassy in Russia)

Для оформления издания использованы материалы
фонда Центра восточной литературы
Российской государственной библиотеки и частных коллекций

Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. + доп. том / гл. ред. М.Л. Титаренко ; Ин-т Дальнего Востока РАН. — М. : Вост. лит., 2006–. — ISBN 5-02-018429-2
[Т. 6 (дополнительный) :] Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др. — 2010. — 1031 с. : ил. — ISBN 978-5-02-036382-3 (в пер.)

Шестой (дополнительный) том энциклопедии «Духовная культура Китая» посвящен искусству, которое пронизывает китайскую культуру от высших теоретических сфер до повседневных явлений. Общий раздел тома содержит очерки, сгруппированные по видам и жанрам искусства (архитектура, живопись, каллиграфия, декоративно-прикладное искусство, кино, театр, музыка, боевые искусства и т.д.), а также историко-библиографические подразделы о культурно-исторической специфике китайского искусства и его изучении в России. В Словарном разделе представлены понятия и категории традиционного и современного китайского искусства, художественные направления, памятники архитектуры, персоналии и произведения. Справочный раздел включает указатели и другие справочные материалы. Том является своеобразным итогом уникального научно-издательского проекта и неразрывно связан с уже вышедшими томами: 1. «Философия» (2006), 2. «Мифология. Религия» (2007), 3. «Литература. Язык и письменность» (2008), 4. «Историческая мысль. Политическая и правовая культура» (2009), 5. «Наука, техническая и военная мысль, здравоохранение и образование» (2009). В соответствии со своей спецификой том «Искусство» выделяется среди остальных большим объемом и количеством иллюстраций, особенно цветных.

© Институт Дальнего Востока РАН, 2010
© Редакционно-издательское оформление. Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2010

ISBN 978-5-02-036382-3 (т. 6)
ISBN 5-02-018429-2

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 13
Предисловие к тому 15

Общий раздел

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ИСКУССТВА 20

Содержание и формы, архаика и новации 20
- Понимание и обозначения 20
- Формирование и развитие 24

Художественная традиция 30
- Основные принципы 30
- Древнейший период 31
- Древние царства и империи 32
- «Смутное время» 36
- Эпохи Суй и Тан 37
- Эпохи Пяти династий и Сун 40
- Эпоха Юань 42
- Эпоха Мин 42
- Эпоха Цин 44
- Последнее столетие 46

Отражение в мировой синологии 49

АРХИТЕКТУРА 54

Зодчество 54
- Конструктивная система и типы строений 60
- Дворцовые и жилые ансамбли 63
- Культовые сооружения 64
- Погребения 70
- Градостроение 71
- Развитие архитектуры в новое время и на современном этапе 73

Ландшафтная архитектура 77
- Элементы традиционного сада 80
- Сады и парки 89
  - Северная школа садового искусства 89
  - Южная школа садового искусства 94

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ 100

Изобразительное искусство 100
- Традиционная живопись 101
- Настенная живопись 111
- Лаковая живопись 111

Живопись маслом 112
Гравюра 113
Вырезка из бумаги 115
Скульптура 116
Монументальная скульптура при погребениях 117
Скульптура скально-пещерных монастырей 117
Погребальная пластика 118
Храмовая скульптура 119
Мелкая декоративно-прикладная пластика 119
Рельефы на камне и кирпичах 119
Станковая и новая монументальная скульптура 120
Каллиграфия 121
Правила работы кистью 122
Графические элементы иероглифа 123
Порядок наложения черт 123
«Четыре драгоценности кабинета интеллектуала» 123
Воспроизведение и копирование 125
Принципы композиции иероглифа 125
Построение каллиграфического текста 126
Каллиграфический почерк 126
«Резная *чжуань*» 130

Понятие и теория традиционной живописи 133
Понятие 133
Теория 136

Традиционная техника живописи на свитках 145

Эстетика традиционной живописи 151
Живопись и философия 151
Эстетика пейзажа 153
Эстетический смысл жанра «цветы-птицы» 153
Эстетика портрета 154
Эстетический смысл числа и тени 154
Эротическая символика 157
Первый закон живописи 159
Морфология живописи 160
Иероглиф — модель живописного свитка 162
Семиотический аспект живописи 162
Пороки живописи 163
Категории (*пинь*) 164
Теория стилей и живописных школ 167

Эстетика каллиграфии 171

Буддийское искусство 178
Буддийский стиль в изобразительном искусстве и архитектуре 178
Иконографические принципы буддийского изобразительного искусства 183

Современное изобразительное искусство 201
Современная живопись и графика *го-хуа* 201
Модернизм и актуализм 213

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И РЕМЕСЛО 222
Этапы развития 222
Нефрит 224
Бронза 232
Керамика 246

Фарфор 262
Лак 274
Шелк 282
Костюм 289
Мебель 297
Золото и серебро 306
Стекло 312
Художественные эмали 316
Выемчатые и перегородчатые эмали 316
Расписные эмали 322
Ювелирные украшения 325

МУЗЫКА, ТАНЕЦ, ТЕАТР, ЦИРК И КИНО 330

Музыка 330
Значение музыки в китайской культуре 330
Период преобладания песен и плясок (до X в.) 331
Господство театральной музыки в X–XIX вв. 333
Развитие музыки с XIX в. по настоящее время 336

Танец 340
Традиция и новации 340
Танцевальное искусство 340
Балет 343
Происхождение и развитие 346

Традиционный театр *сицюй* 357

Театр кукол и теней 376
Театр кукол 376
Театр теней 378
Историческая роль кукольного театра 380
Южнокитайские традиции театра кукол и теней 381

Новый театр 385
Становление нового театра 385
Театр КНР 393
Театр Тайваня 403

Цирк 405

Кинематография 411
Кино до 1949 года 411
Кино на континенте 411
Кино на Тайване 414
Кино после 1949 года 414
Кино в КНР 414
Кино на Тайване 426

ПРОЦЕССУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА 430

Боевые искусства 430
Определение специфики 430
Обобщающие названия 431
Формирование и историческое развитие 433
Стили и школы 443
Философско-теоретические аспекты 447

Культура чая 454

Кулинарное и застольное искусство **461**

ИЗУЧЕНИЕ КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА В РОССИИ **470**

Изобразительные и прикладные искусства, архитектура и музыка **470**

Изучение искусства сцены и экрана **495**
- Традиционный театр **495**
- Драматический театр **498**
- Кинематография **500**

В.М. Алексеев — первый ученый–собиратель картин *нянь-хуа* **505**

Словарный раздел

Аньцзицяо 安濟橋 **512**
Аттире 王致誠 **512**
Ба бао 八寶 **513**
Бай Фэн-си 白峰溪 **517**
Банцзы дяо 梆子調 **517**
Бао-та 寶塔 **518**
Би-се 辟邪 **521**
Би фа 筆法 **523**
Бочэнь-пай 波臣派 **525**
Бэй [*4*] 碑 **526**
Бэйцзин 北京 **528**
Бянь Вэй-ци 邊維祺 **529**
Бянь Цзин-чжао 邊景昭 **529**
Вайсяо-хуа 外銷畫 **530**
Ван Вэй 王維 **531**
Ван До 王鐸 **532**
Ванду му 望都墓 **532**
Ван Мэн 王蒙 **534**
Ван Си-мэн 王希孟 **535**
Ван Сяо-нун 汪笑儂 **536**
Ван Тин-юнь 王庭筠 **536**
Ван-фу 王府 **537**
Ван Хуй 王翬 **538**
Ван Чун 王寵 **539**
Ван Ши-шэнь 汪士慎 **539**
Ван Шэнь 王詵 **540**
Ваньши сяньшичжуи 玩世現實主義 **541**
Ван Юань-ци 王原祁 **542**
Вонг Кар-вай 王家衛 **542**
Вэй Янь 韋偃 **544**
Вэн Фан-ган 翁方綱 **544**
Вэньжэнь-хуа 文人畫 **545**
Вэнь Чжэн-мин 文徵明 **548**
Гай Ци 改琦 **551**
Гао Кэ-гун 高克恭 **551**
Гао Син-цзянь 高行健 **552**
Гао Сян 高翔 **552**
Гао Фэн-хань 高鳳瀚 **553**
Гао Ци-пэй 高其佩 **553**
Го Си 郭熙 **554**
Го Ши-син 過士行 **556**
Гу, цзинь, сюэ, жоу 骨筋血肉 **556**
Гуань Дао-шэн 管道昇 **557**
Гуань Тун 關仝 **558**
Гугун 故宮 **559**
Гуй-шэнь 鬼神 **560**
Гу Кай-чжи 顧愷之 **561**
Гун-би 工筆 **565**
Гу Хун-чжу 顧洪祝 **565**
Гэмин янбань си 革命樣板戲 **567**
Гэцзай си 歌仔戲 **568**
Дай Цзинь 戴進 **568**

Да сяо Ми 大小米 570
Дацзу 大足 570
Доу-гун 斗拱 571
Дун Ци-чан 董其昌 572
Дуньхуан 敦煌 575
Дун Юань 董源 580
Дэн Сань-му 鄧散木 581
Дэн Ши-жу 登石如 581
«Дяньшичжай хуабао» 點石齋畫報 583
Жуань Лин-юй 阮玲玉 584
Жуигуань 如意館 584
Жэнь Бо-нянь 任伯年 586
Жэнь Жэнь-фа 任仁發 587
И Бин-шоу 伊秉綬 588
«Ин цзао фа ши» 營造法式 589
Инь-дай ды ишу 殷代的藝術 590
Ихэюань 頤和園 592
Канли Няо-няо 康里巎巎 594
Кан Ю-вэй 康有為 594
«Као гун цзи» 考工記 596
Кастильоне 郎世寧 596
Кунмяо 孔廟 598
Кэ-те 刻帖 599
Лань Ин 藍瑛 600
Ли Ань 李安 601
Ли Бин шисян 李冰石像 601
Ли Бо шижэнь цзиньяньюань 李白詩人紀念園 602
Ли Гун-линь 李公麟 603
«Ли дай мин хуа цзи» 歷代名畫記 605
Ли Дун-ян 李東陽 608
Ли Жуй-цин 李瑞清 608
Ли Кэ-жань 李可染 609
Ли Ло-гун 李駱公 610
Линь [2] 臨 611
Линь Сань-чжи 林散之 612
Ли Син 李行 613
Ли Сы-сюнь 李思訓 613
Ли Сяо-лун 李小龍 613
Ли Тан 李唐 614
Ли Хань-сян 李翰祥 616
Ли Хуань-чжи 李煥之 616
Ли Чжао-дао 李昭道 617
Ли Чэн 李成 618
Ли Юн 李邕 620
Ли Ян-бин 李陽冰 620
Ли Янь-нянь 李延年 621
Лоудун-пай 婁東派 621
Ло-цзя мэй-пай 羅家梅派 622
Ло Чжэнь-юй 羅振玉 622
Лоян 洛陽 623
Лугоуцяо 蘆溝橋 625
Лун 龍 626
Лун у 龍舞 631
Лю Гун-цюань 柳公權 632
Люй [1] 律 633
Лю Ши-кунь 劉詩昆 647
Лю Шэн му 劉勝墓 647
Лю Юн 劉墉 648
Лян Кай 梁楷 649
Лян Сы-чэн 梁思成 649
Мавандуй 馬王堆 653
Ма Линь 馬麟 655
Мао Цзэ-дун 毛澤東 656
Ма Сы-цун 馬思聰 657
Ма Юань 馬遠 658
Мин сы цзя 明四家 660
Миньсу-хуа 民俗畫 661
Ми Фу 米芾 663
Ми Ю-жэнь 米友仁 666
Могу-пай 沒骨派 667
Мо-мэй 墨梅 668
Мо фа 墨法 671
Мо-чжу 墨竹 671
Мо-яй 摩崖 673
Му Ци 牧谿 674
Мэй Лань-фан 梅蘭芳 677
Мэн Цзин-хуй 孟京輝 678
Мяо Цзя-хуй 繆嘉蕙 679
Нань-бэй-цзун 南北宗 679
Не Эр 聶耳 680
Ни Цзань 倪瓚 680
Нянь-хуа 年畫 681
Оуян Сюнь 歐陽詢 687
Пайлоу 牌樓 688
Пань Тянь-шоу 潘天壽 689
Пинцзюй 評劇 689
Пусянь си 莆仙戲 690
Саньсиндуй 三星堆 690
Се Цзинь 謝晉 694
Силин ба цзя 西泠八家 694
Син и цюань 形意拳 695
Син Тун 邢侗 697
Синьань-пай 新安派 697

Си-пи 西皮 **698**
Сун Кэ 宋克 **698**
Сун Чжи-ди 宋之的 **699**
Сунь Го-тин 孫過庭 **700**
Сунь Юй 孫瑜 **701**
Су Ши 蘇軾 **701**
Сы сэн 四僧 **702**
Сыхэюань 四合院 **703**
Сы цай-цзы 四才子 **704**
Сы цзюнь-цзы 四君子 **705**
Сюань-дэ хуа-юань 宣德畫院 **705**
Сюй Бэй-хун 徐悲鴻 **707**
Сюй Вэ й 徐渭 **707**
Сюй Дао-нин 許道寧/甯 **709**
Сюймицзо 須彌座 **710**
Сюй Си 徐熙 **710**
Сюй Сяо-чжун 徐曉鍾 **712**
Ся Гуй 夏珪 **712**
Сянь Син-хай 冼星海 **714**
Сяньюй Шу 鮮于樞 **715**
Сян Юань-бянь 項元汴 **715**
Сяо сы Ван 小四王 **717**
Ся Янь 夏衍 **717**
Таймяо 太廟 **719**
Тай цзи цюань 太極拳 **720**
Тан Инь 唐寅 **723**
Тань Синь-пэй 譚鑫培 **725**
Тань Янь-кай 譚延闓 **725**
«Тухуа цзянь вэнь чжи» 圖畫見聞志 **726**
Тяньтань 天壇 **728**
Тянь Хань 田漢 **730**
У Дао-цзы 吳道子 **731**
У Да-чэн 吳大澂 **733**
У Куань 吳寬 **734**
У-пай 吳派 **734**
У Цзун-юань 武宗元 **735**
У Чан-ши 吳昌碩 **736**
У Чжэнь 吳鎮 **737**
Фань Куань 範寬 **738**
Фу Бао-ши 傅抱石 **739**
Фу Шань 傅山 **740**
Фэй Му 費穆 **740**
Фэн-шуй 風水 **740**
Хань Гань 韓幹 **742**
Хань Хуан 韓滉 **743**
Хань шан у Чжу 韓上五朱 **744**
Хоу сы Ван 後四王 **744**
Хоу Сяо-сянь 侯孝賢 **745**
Хо Цюй-бин му 霍去病墓 **746**
Хуай-су 懷素 **747**
Хуан Бинь-хун 黃賓虹 **749**
Хуан Гун-ван 黃公望 **749**
Хуан Тин-цзянь 黃庭堅 **750**
Хуан Ци 黃綺 **751**
Хуан Цюань 黃筌 **752**
Хуаншань-пай 黃山派 **754**
Хуа-юань 畫院 **755**
Хуа Янь 華嵒 **758**
Хун Шэнь 洪深 **759**
Ху Цзинь-цюань 胡金銓 **759**
Ху Чжэн-янь 胡正言 **760**
Хэ Шао-цзи 何紹基 **761**
Цай Сян 蔡襄 **762**
Цай Юн 蔡邕 **763**
Цао Юй 曹禺 **765**
Цзин Хао 荊浩 **766**
Цзин-цзы 鏡子 **767**
Цзинцзюй 京劇 **771**
Цзинь [*8*] 勁 **776**
Цзиньлин ба цзя 金陵八家 **777**
Цзинь Нун 金農 **778**
Цзинь Шань 金山 **778**
Цзэн Хоу И му 曾候乙墓 **779**
Цзюань 卷 **780**
Цзюй-жань 巨然 **783**
Цзюлунби 九龍壁 **784**
Цзян Вэнь 姜文 **785**
Цзян Чжао-хэ 蔣兆和 **785**
Цзяо Цзюй-инь 焦菊隱 **786**
Ци Бай-ши 齊白石 **786**
Цин мо сань да цзя 清末三大家 **787**
Цин сы Ван 清四王 **787**
Цин чу лю да цзя 清初六大家 **790**
Цинь кэ ши 秦刻石 **790**
Цинь Ши-хуан лин 秦始皇陵 **791**
Цуй Бо 崔白 **792**
Цю Ин 仇英 **793**
Цюй-пай 曲牌 **796**
Цюэ [1] 闕 **796**
Цянь-лун 乾隆 **796**
Цянь Сюань 錢選 **797**
Цянь шу 錢樹 **799**
«Чан лунь» 唱論 **800**
Чанчэн 長城 **804**

Чанъань 長安 805
Ча-ту 插圖 808
Ча ху 茶壺 810
Чжан Вэнь-тао 張問陶 811
Чжан Жуй-ту 張瑞圖 811
Чжан И-моу 張藝謀 812
Чжан Лун-янь 張隆延 813
Чжан Сюань 張萱 814
Чжан Сюй 張旭 815
Чжан Цзэ-дуань 張擇端 816
Чжан Чжи 張芝 817
Чжан Ши-чуань 張石川 818
Чжань Цзы-цянь 展子虔 818
Чжан Юй 張雨 819
Чжао Бо-цзюй 趙伯駒 819
Чжао Мэн-фу 趙孟頫 820
Чжао Цзи 趙佶 824
Чжао Чжи-цянь 趙之謙 825
Чжао Юань-жэнь 趙元任 826
Чжи-юн 智永 826
Чжоу Вэнь-цзюй 周文矩 827
Чжоу Синь-фан 周信芳 827
Чжоу Фан 周昉 828
Чжу Да 朱耷 830
«Чжу линь ци сянь цзи Жун Ци-ци чжуань» 竹林七賢及榮啟期磚 831
Чжунбяо 鐘表 832
Чжун Дянь-фэй 鐘惦斐 835
Чжуншань-го ды ишу 中山國的藝術 835
Чжун Ю 鍾繇 837
Чжу Цзянь-эр 朱踐耳 838
Чжу Юнь-мин 祝允明 838
Чжэн Се 鄭燮 839
Чжэнчжи бопу 政治波普 840
Чжэн Чжэн-цю 鄭正秋 841
Чжэ-пай 浙派 841
Чу-го ды ишу 楚國的藝術 842
Чунь хуа 春畫 846
Чу Суй-лян 褚遂良 852
Чэндэ 承德 853
Чэнь Кай-гэ 陳凱歌 853
Чэнь Чунь 陳淳 853
Чэн Янь-цю 程硯秋 854
Ша Е-синь 沙葉新 855
Ша Мэн-хай 沙孟海 855
Ши гу вэнь 石鼓文 856
Шинуазри 中國風 857
Шисаньлин 十三陵 859
Ши-тао 石陶 859
Ши-цзы 獅子 861
Ши-цзы у 獅子舞 864
Шуй Хуа 水華 867
Шу ти 疏體 867
Шэнь Инь-мо 沈尹默 872
Шэнь Цюань 沈銓 872
Шэнь Чжоу 沈周 873
Шэцзитань 社稷壇 874
Эр Ван 二王 875
Эрлиган 二里岡 878
Эр-хуан 二黃(簧) 879
«Юань е» 园冶 880
Юаньминъюань 圓明園 881
Юань Му-чжи 袁牧之 884
Юань сы цзя 元四家 884
Юй дяо 玉雕 884
Юй и 玉衣 886
Юй Сань-шэн 餘三勝 887
Юй Фэй-ань 於非闇 887
Юй-цзянь 玉澗 887
Юй Ши-нань 虞世南 888
Юй Ю-жэнь 于右任 889
Юн-тай му 永泰墓 890
Юн цзы ба фа 永字八法 892
Юнь Шоу-пин 惲壽平 893
Юэцзюй (1) 粵劇 894
Юэцзюй (2) 越劇 895
Ян Вэй-чжэнь 楊维桢 896
Янгэ 秧歌 896
Ян Нин-ши 楊凝式 897
Ян фэн 洋風 898
Ян Хань-шэн 陽翰笙 898
Янчжоу ба гуай 揚州八怪 899
Янь Ли-бэнь 閻立本 902
Янь Чжэнь-цин 顏真卿 905

Справочный раздел

Список сокращений **908**

Избранная библиография **911**

Указатель имен **921**

Указатель терминов **942**

Указатель произведений литературы и искусства, периодических изданий и серий **972**

Указатель личных печатей **995**

Алфавитный указатель словарных статей, включенных в т. 1–6 энциклопедии «Духовная культура Китая» **1010**

Список авторов тома **1025**

Хронологическая таблица **1028**

Карты **1029**

Введение

Выход в свет т. 6 настоящей энциклопедии завершает пятилетнюю издательско-исследовательскую и предшествовавшую ей десятилетнюю научно-организационную работу по всестороннему и целостному описанию уникального и всемирно значимого явления — духовной культуры Китая. Вместе с предыдущими томами: 1. «Философия» (2006), 2. «Мифология. Религия» (2007), 3. «Литература. Язык и письменность» (2008), 4. «Историческая мысль. Политическая и правовая культура» (2009), 5. «Наука, техническая и военная мысль, здравоохранение и образование» (2009) — он адресован специалистам и всем интересующимся китайской культурой, а также теорией и историей синологии.

Особенности, предпосылки создания и принципы организации материала этого крупномасштабного проекта, беспрецедентного в России и не уступающего самым солидным аналогам в мире, подробно изложены во вступительных статьях к т. 1. Первоначально заявленный формат пятитомника был превышен данным томом, потому что в столь новаторском деле пришлось решать множество непредвиденных творческих и технических задач, вести поиск уточняющей информации и проводить дополнительные научные исследования. Данный процесс наглядно запечатлен в увеличении объема от тома к тому. Т. 6 является дополнительным только в этом формальном смысле, а отнюдь не по значимости содержания, ибо искусство пронизывает китайскую культуру от высших теоретических сфер до самых обыденных проявлений и в таком повсеместном присутствии представляет собой едва ли не наиболее характерную ее особенность. Отсюда же проистекает и отраженная в Предисловии к тому специфическая широта китайского понятия искусства, которая здесь дала о себе знать рекордным охватом материала и по тематике — от классических видов и жанров (архитектуры, музыки, живописи и т.п.) до боевых, кулинарных и застольных искусств, и по объему текста, что привело к его более компактному, чем в предыдущих томах, расположению в словарных статьях. Формально дополнительный, т. 6 содержательно демонстрирует эстетическую наполненность китайской культуры и полноту ее энциклопедического представления в диапазоне от «Философии» до «Искусства». Будучи своеобразным итогом, он неразрывно связан со всеми другими томами: с 1-м — философской, эстетической и этической проблематикой, со 2-м — религиозно-мифологической и культовой, с 3-м — литературной и письменно-языковой, с 4-м — исторической и политической, с 5-м — научной и образовательной. Яркий пример взаимосвязи философии, мифологии, религии, политики, литературы и искусства являет собой традиционная музыка (см. **люй [1]**). В соответствии со своей спецификой т. 6 выделяется среди остальных наибольшим объемом и количеством иллюстраций, в особенности цветных, снабженных подписями.

Как и все предыдущие, т. 6 делится на **Общий**, **Словарный** и **Справочный** разделы, маркированные китайскими циклическими знаками *цзя* 甲, *и* 乙, *бин* 丙 из десяти «небесных стволов» (см. т. 2 **Гань чжи**). Такая структура нацелена на максимальную взаимную дополняемость и связанность предлагаемой информации, в идеале образующей единый гипертекст. Тому же служит система отсылок (полужирным шрифтом) к другим статьям данного и предыдущих томов. **Общий раздел** содержит развернутые исторические и теоретические очерки, отражающие основные темы и проблемы обозначенной предметной области. В т. 6 он открывается оригинальным теоретическим и библиографическим подразделом о культурно-исторической специфике китайского искусства, освещает архитектуру, изобразительное искусство и эстетическую мысль, декоративно-прикладное искусство и ремесло, музыку, танец, театр, цирк и кино, процессуальные искусства и, как в т. 3 и 5, завершается специальным историографическим подразделом об изучении китайского искусства в России. Статьи **Словарного раздела** озаглавлены китайскими именами, названиями, терминами, за исключением двух имен европейских художников, работавших в Китае (**Аттире**, **Кастильоне**), и термина **шинуазри**. В т. 6 вслед за т. 5 система отсылок распространена на весь текст (в т. 1–4 они присутствовали только в Словарном разделе). Каждая статья в обоих разделах сопровождается подробным списком литературы, в стандарте отражающем как старую классику, так и новейшие публикации с приоритетом первоисточников, особенно в русском переводе, отечественных исследований и учетом всего самого значимого на других языках. После знака * следуют источники

на китайском, японском, русском и западных языках в хронологическом порядке, после ** — исследования на русском, китайском, японском и западных языках в алфавитном порядке. Как правило, указаны последние издания, а в самих статьях — первые или/и даты создания этих произведений. Фамилии авторов стоят после статей, их частей и библиографий. **Справочный раздел** включает избранную библиографию, указатели имен, терминов, произведений литературы и искусства, а также указатель личных печатей живописцев и каллиграфов, который может быть использован сотрудниками музеев и частными собирателями для атрибуции произведений китайских мастеров кисти, и другие приложения. Одна из генеральных целей проекта — представление китайской духовной культуры сквозь призму российской синологии, среди его исполнителей и большинство ведущих отечественных китаеведов второй половины XX — начала XXI в., и молодые ученые.

В разных томах встречаются одинаково или сходно озаглавленные статьи, в которых одни и те же явления или персонажи описаны в разных аспектах согласно титульной тематике. К примеру, **Кан Ю-вэй** в т. 1 охарактеризован как философ, в т. 4 — как государственный и общественный деятель, а в т. 6 — как каллиграф; **Мао Цзэ-дун** в т. 3 — как поэт, в т. 4 — как историческая личность, а в т. 6 — как каллиграф; **«Као гун цзи»** в т. 5 — как научно-философский трактат, а в т. 6 — как архитектурно-строительный канон; **лун** (дракон) в т. 2 — как мифологическое животное, а в т. 6 — как образ искусства. Частота подобных «повторов» — свидетельство особой синтетичности традиционной китайской культуры, лучшие представители которой обычно совмещают в себе разные ипостаси, а категории отличаются универсальностью и многозначностью. Этим же обусловлена главная особенность настоящего тома: отражающее специфику оригинала совмещение теоретических аспектов с практическими, философских – с прикладными, эстетических – с утилитарными, светских – с религиозными. Китайское искусство чудесным образом соединяет абстрактное с конкретным, духовное с материальным, художественное с ремесленным, божественное с человеческим. Поэтому далее читатель познакомится с удивительно разнообразной тематикой: от архаики неолита и эпохи Шан-Инь (XVII/XV–XII/XI вв. до н.э.) до актуального искусства XXI в., от древнего театра кукол и теней до современного кинематографа, от архитектуры храмов и погребений до садово-паркового искусства и новейшего зодчества, от живописи до каллиграфии, от ритуальных нефритов и бронз до ювелирных украшений, от буддийского искусства до культуры чая и т.д. На этой грандиозной картине художественного творчества, внесшего значительный вклад в создание современной цивилизации, наряду с общепризнанными шедеврами запечатлены многие малоизвестные, но выдающиеся достижения, которые в совершенно новом свете представляют традиционную китайскую культуру. В частности, столетиями приписывающаяся ей на Западе стерильность покажется сильным преувеличением, если не искажением, по прочтении статей о чрезвычайно разнообразной сексуальной символике в живописи и графике (Общий раздел), фривольных «весенних картинах» (**чунь хуа**) и гравюрах эпохи Мин (**Ху Чжэнянь**), сопоставимых с высшими образцами мирового эротического искусства.

Китайские имена, термины, названия даны в традиционной русской транскрипции, а слова письменно-литературного языка **вэньянь** — раздельно, через дефис, который использован и для отделения номенклатурных обозначений (титулов, почетных, ритуальных и деифицирующих имен, названий учений, школ и т.п.) или слитно при терминологизации в современном языке **байхуа** (обе ст. см. т. 3). Переданные в китайской транскрипции иноземные имена и термины, а также топонимы и этнонимы написаны слитно. Одинаковые транскрипции односложных омонимов различены цифровыми индексами в квадратных скобках. Китайские термины выделены курсивом, иероглифические написания (в полных начертаниях) отражены в указателях. В статьях-персоналиях после фамилии и личного имени указаны вторые имена, прозвища и псевдонимы, особенно многочисленные у художников. Формы имен, названий, варианты русских переводов помещены в соответствующих указателях. Альтернативные данные и переводы маркированы знаком /.

Часть статей энциклопедии с дополнительными материалами размещена на сайте synologia.ru, что может быть особенно полезно для обладателей ее неполного комплекта. Выражаем глубокую признательность всем авторам и создателям тома, а также благожелательным отечественным и зарубежным рецензентам предшествующих томов, чьи рекомендации были по возможности учтены. Просим присылать замечания и предложения по адресу: 117848, г. Москва, Нахимовский проспект, 32, Институт Дальнего Востока РАН (www.ifes-ras.ru).

Редколлегия

Предисловие к тому

Искусство — важнейшая и структурообразующая форма духовной культуры Китая, в основе которой лежит органичное взаимодействие фенотипа регулярных обновлений и генотипа вечного «возвращения к древности» (*фу гу*). Приверженность незыблемой традиции обусловливает ее многотысячелетнюю самоидентичность и беспрецедентную устойчивость. С предельной наглядностью об этом свидетельствует именно искусство: каллиграфические почерки и живописные жанры сохранялись веками, древние стихи и классические пьесы популярны и сегодня. Важнейший визуальный и семантический «архетип» данного феномена заключен в специфике китайской письменности, состоящей из универсальных символов и атомов литературно-художественной культуры-*вэнь* — иероглифов, восходящих к древним пиктограммам или, еще глубже, архаическим знакам-рисункам и эмблемам. Заняв центральное положение в культуре, иероглиф определил высший статус каллиграфии и соответствующие особенности изобразительных и декоративно-прикладных искусств, а также особую роль символической визуальности на сцене и экране.

Общий для всех них и соответствующий одной из высших философских категорий *ци* [*1*] («пневма») принцип имманентного витального «энергетизма» растворял искусство в континууме частной и общественной жизни в «государстве-семье» (*го-цзя*), неразрывно соединял личностную самореализацию с социально-политическим устройством, приводил к идеализации установленных образцов, минимализации «конфликтных» сюжетов, трансформации пафоса гражданственности в назидательность и просветительство. Согласно официально господствовавшему конфуцианству, профессиональный художник не имел привилегии частного лица действовать без оглядки на канон по собственному усмотрению или свободному вдохновению, а в даосизме и буддизме художественное творчество подчинялось более общим философско-религиозным установкам, также исключая концепцию «искусства для искусства». Оборотной стороной столь широкого понимания искусства стала понятийно-терминологическая, теоретическая и практическая консервация его общности с разными видами мастерства — от «ста ремесел» (*бай гун*) до кулинарных и боевых (*у шу*) искусств. Китайская культура уже в древности, благодаря визуальности иероглифики, в целом радикально эстетизировалась, и художественные формы приобрели в ней определяющее значение как в философском умозрении, так и в обыденной жизни.

Конфуций (552/551–479 до н.э.) возвел в теорию древнее представление о происхождении и зависимости всех искусств от «музыки» (*юэ* [*1*]), объединяющей инструментальное исполнительство с пением, поэзией и танцами. «Правильная» музыка считалась регулятором общественной и даже космической гармонии, «неправильная» — приводящей к общему хаосу. В космологически трактуемой музыке конфуцианцы видели «камертон», настраивающий управление и воспитание народа на космические ритмы. Звучание инструментов и нравы общества, по определению канона «Ли цзи» («Записки о благопристойности/ритуале», VI–I вв. до н.э.), коррелируют друг с другом: «радость», «злобность» и «печаль» в музыке соответствуют социально-политической «гармонии», «извращенному управлению» и «гибели государства». В итоге китайская империя самоосознавалась и представлялась вовне как «государство благопристойности/ритуала (*ли* [*2*]) и музыки». Аналогичная гармонизирующая роль отводилась и всецело музыкальному по своему характеру традицион-

ному театру, который, вместе с боевыми искусствами проникнув в современный кинематограф, на новом технологическом уровне опять формирует в мире традиционалистский образ Китая, в свое время очаровавший европейских просветителей.

Восходящая к архаике фундаментальная иерархичность социума отразилась в расстановке приоритетов среди разных видов пластических искусств и преобладании в них зеркально-симметричных композиций с акцентированным центром. Уже в неолитических поселениях встречается концентрический план размещения жилищ. Примерно так же строился классический архитектурный ансамбль, причем не только дворцовый: центральное положение исконно приписывалось самой Поднебесной империи (Чжунго — «Срединное государство») и ее правителю — Сыну Неба (*тянь цзы*), совершавшему главное богослужение в столичном храме Неба (Тяньтань).

На Западе, в ареале альтернативной европейско-средиземноморской цивилизации Китай стал известен с рубежа новой эры, видимо прежде всего благодаря Великому шелковому пути, прокладывать который начал первый китайский землепроходец Чжан Цянь (ум. 114/113 до н.э.). Поэтому в Римской империи Китай стал именоваться страной серов, или Серикой, т.е. этнотопонимом, производным от слова *сы* [*8*] («шелк»), что свидетельствует о формировании с самого начала на Западе образа Китая как родины лучших образцов прикладного искусства. Когда главным посредником во взаимодействии Запада с Китаем стала Англия, этот же образ материализовался в английском слове China, сливающем название страны со значением «фарфор, фарфоровые изделия». Знакомство Европы с Китаем к XVIII в. вылилось в распространение моды на «китайский стиль» (шинуазри) в широком диапазоне от архитектурных сооружений, садов и парков до мелкой пластики и декоративно-прикладного искусства. Завоевали огромную популярность и повсеместно укоренились, породив новые формы, сугубо китайские виды искусства (лаки и фарфор), а культура Китая, в свою очередь, обогатилась воспринятыми у европейцев технологиями масляной живописи, гравюры на меди (офорта) и рядом художественных ремесел.

В этом полезном для обеих сторон взаимообмене складывались и достаточно сложные комбинации, к примеру, заимствованное с Запада искусство выемчатой и перегородчатой (клуазоне) эмали так развилось в Китае, что стало его фирменной продукцией и одной из основных статей экспорта на Запад. Не менее значимо, чем четыре великих изобретения китайцев (бумага, книгопечатание, компас и порох), на мировую культуру повлияла изобретенная принцем Чжу Цзай-юем (1536–1610) темперация, которой после теоретического освоения в Европе XVII в. и практического воплощения в «Хорошо темперированном клавире» (1722) И.-С. Баха последовал весь музыкальный мир. С другой стороны, первоначально не воспринятый и забытый темперированный строй получил распространение у себя на родине только в XX в. под влиянием Запада, где, в свою очередь, китайские произведения декоративно-прикладного искусства уже глубоко вошли в быт (например, чайные аксессуары, расписные и выделанные ткани, веера и бижутерия) и в некоторых трансформациях даже стали казаться местными и народными (например, лаковые изделия, фарфоровая посуда и матрешки), а высокое искусство стимулировало новаторов, начиная с импрессионистов и театрального авангарда первых десятилетий XX в., что стало благотворной почвой для триумфальных гастролей в 1930-х годах на Западе (включая СССР) классика пекинской музыкальной драмы (*цзинцзюй*) Мэй Лань-фана. И в истоках, казалось бы, совершенно западного по происхождению кинематографа присутствует китайское влияние, идущее не только от древних изобретений: камеры-обскуры, «волшебного фонаря», театра теней и широко распространившихся к XIX в. кинематоскопов. Так, один из его создателей и теоретиков, С.М. Эйзен-

штейн, сформулировал концепцию «киноиероглифического языка» и воплотил ее в своем творчестве.

Особо значимыми для китайского общества оказались перемены, произошедшие на рубеже XIX–XX вв. Новая интеллигенция, прежде всего получившая западное образование на родине или за границей, тяготела к европейской культуре и настаивала на реформировании традиционного искусства, в крайних случаях доходя до призывов к полному «отречению от старого мира», что нашло отражение в «движении 4 мая» (*у сы юньдун*) 1919 г. за новую культуру, переходе на разговорный язык *байхуа* и отказе от письменно-литературного *вэньяня*, основополагающего для всей художественной классики. Многие деятели искусства первой трети XX в. получили образование во Франции, Германии, Японии и Америке, а после провозглашения в 1949 г. КНР — в Советском Союзе, и, вернувшись в Китай, способствовали европеизации национального искусства. Современность в той или иной мере внесла в национальное искусство конфликт в западном понимании как объективную форму столкновения субъективных интересов, обличение как социальную критику, психологизм как диалектику суверенной индивидуальности. Исходным эталоном для перемен в театре стала западная драма, в музыке — европейская опера, в изобразительных искусствах — техника работы маслом и станковая скульптура, в архитектуре — каноны европейского зодчества.

Середина XX в. явилась переломной для китайской культуры: в результате общей социально-политической и идеологической переориентации в КНР предшествующее гуманистическое движение к общечеловеческим ценностям затормозилось. В искусстве, подвергшемся особенно активному, иногда губительному воздействию политики (что, впрочем, случалось и раньше, особенно в периоды иноземных завоеваний и экстремального правления), попеременно преобладали стремления то к западному опыту, то к национальному наследию. В 1940–1950-е годы наряду с эклектическим подражанием различным европейским историческим стилям и конструктивизму делались попытки создать архитектуру на основе национальной традиции («китайский ренессанс»). Параллельно с развитием масляной живописи и западной техники гравюры процветала порожденная классическим искусством национальная живопись *го-хуа*.

В начале 1950-х годов стала формироваться сеть государственных театров и театральных учебных заведений. В результате сотрудничества с СССР повысилась профессиональная квалификация исполнителей западной музыки и артистов балета, сформировалась консерваторская система преподавания с такими новыми для страны дисциплинами, как музыковедение, дирижирование, основы музыки, камерная музыка, опера, балетная хореография. Возникшая в Китае на рубеже XIX–XX вв. кинематография была поначалу воспринята как чужеродное явление, а затем как западное подражание его древним изобретениям. Так или иначе, она сразу же впитала в себя условность китайского классического театра, пойдя путем, принципиально отличным от изначально «беллетризированного» евро-американского кино, построенного на литературных сюжетах и диалогах и психологических достижениях романов XIX–XX вв.

Новые горизонты открылись для искусства в 1980–1990-е годы, когда по завершении нигилистического эксперимента «культурной революции» Китай «повернулся лицом» к мировой и собственной традиционной культуре. Внедрение современных форм и стилей постепенно переставало считаться политическим криминалом и сопровождалось возрождением национальных традиций. С 1980-х годов развернулись острые дискуссии о путях дальнейшего развития «разговорной драмы» (*хуацзюй*).

Сторонники ее модернизации призывали к освоению новых жанров — интеллектуальной, психологической, полифонической, абсурдистской драмы, антидрамы — и широкому использованию сценических приемов авангардистского театра.

В современном и актуальном искусстве начала XXI в. сохранение традиционных видов и техник сочетается с заимствованиями из западного модернизма второй половины XX в. новых форм — инсталляции, перформанса, видеоарта, существующих на границе пластических (живопись, скульптура) и временны***х*** (театр, кинематография) искусств, а концептуальное новаторство реализуется главным образом через преодоление идеологических, политических и моральных табу, как, например, в политическом поп-арте (*чжэнчжи бопу*) или циничном реализме (*ваньши сяньшичжуи*). Некоторые вполне традиционные искусства — боевое, чайное и кулинарное, являющиеся, согласно Сунь Ят-сену (1866–1925), «недостижимым» для Европы и Америки «показателем глубины китайской культуры», — ныне оказались не только весьма популярными на Западе, но и соответствующими новейшей мировой тенденции, схваченной понятием процессуального искусства (process art), в котором артефактами являются движения, действия, поступки, сами по себе имеющие не только или даже не столько эстетическую, сколько утилитарную либо иную функцию. Среди выделенных в древности главных «шести искусств» (*лю и*) треть (управление колесницей и стрельба из лука) составляют боевые искусства, которые в своей эстетизированности не уступают олимпийским шоу или парадам высокой моды, проникнув даже в святая святых европейской культуры — балет. Традиционная утилитарность китайского искусства также максимально актуализировалась постиндустриальной цивилизацией, в которой эстетическая характеристика стала функциональной в качестве показателя технологичности («хорошо сконструированный самолет красив») и товарности (дизайн, модность, стильность).

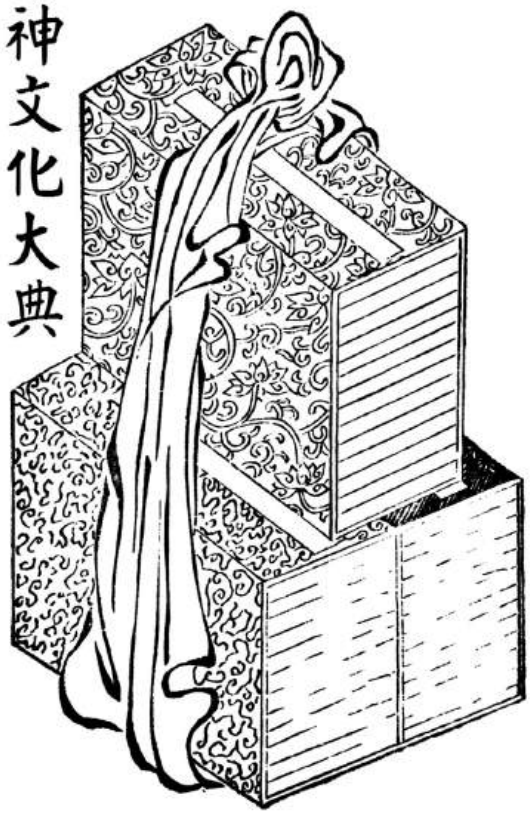
Современное китайское искусство поразительным образом сочетает в себе воспроизведение архаических форм с предвосхищением экстравагантных новаций, следование традиционным канонам и предписаниям соцреализма с освоением авангардных западных достижений, в целом не утрачивая своей культурно-исторической самобытности и уникальности.

А.И. Кобзев, *М.А. Неглинская*, *С.А. Торопцев*

甲

Общий раздел

中國精神文化大典



КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ИСКУССТВА

Содержание и формы, архаика и новации

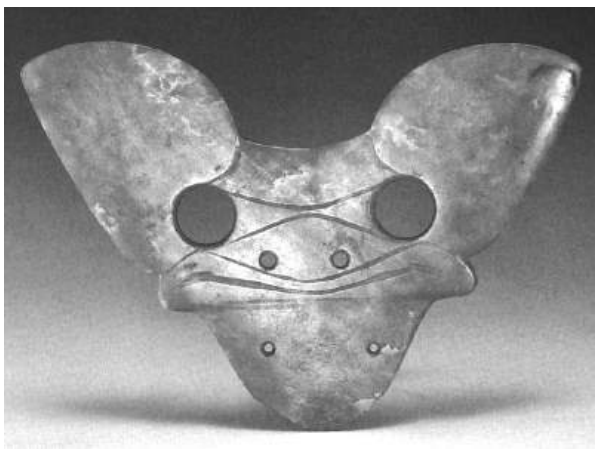
Понимание и обозначения

Китайское искусство в целом трудно отделить от ремесла (и, следовательно, от декоративно-прикладного искусства), поскольку оно не только непосредственно от него происходит, но и сохраняет принципиальную утилитарность практически на протяжении всей своей истории. На это указывает и современный термин «искусство» (*и-шу*), этимологически восходящий как к теоретизирующим «искусствам» (*и* [*10*]), вроде счета и письма, так и к «ремесленным» навыкам (*шу* [*2*]), охватывающим широчайшие сферы деятельности, от государственного управления, «искусства правителей» (*чжу-шу*), до прославленных «боевых искусств» (*у-шу*).

Сами носители этой высочайшей культуры, ремесленники, художники, певцы и танцоры, акробаты и даже современные, всемирно известные звезды кинематографа, всегда воспринимались обществом и самими собою именно как мастера, т.е. ремесленники, занимающиеся «ручным трудом» (*гун* [*5*]), в отличие от «пишущей» (*цзо* [*1*]) элиты — чиновников, ученой бюрократии. Их традиционно невысокий социальный статус тем не менее не только не предполагал упадка профессионализма, но даже мог способствовать его росту. Единство же ремесленного и духовного полюсов искусства поддерживалось подведением того и другого под общую культурную категорию и связью профессионального мастерства низов с художественными исканиями верхов посредством социального «лифта» экзаменационной системы (**кэ цзюй**; см. т. 5), проверявшей, в частности, поэтические и каллиграфические умения.

В относительно непродолжительные в масштабе реальной китайской истории эпохи стабильности достигнутый художниками всех профессий высокий уровень мастерства служил верным признаком «добродетельной/благодатной» (**дэ [1]**; см. т. 1) природы государственной власти; напротив, падение профессионализма в обществе в целом расценивалось как проявление опасной тенденции к угасанию очередной династии. Доведенное до логического конца, это представление позволило известному философу и ученому эпохи Цин (1644–1911) **Гун Цзы-чжэню** (1792–1841; см. т. 1) предречь крах современного ему общества, исходя из наблюдавшегося им глубокого упадка профессионализма не только у министров и военных или купцов и ремесленников, но даже у воров и грабителей.

До начала широкомасштабного освоения Китаем западных научных стандартов, обусловленного крушением империи в 1911 г., культурной перестройкой в ходе «движения 4 мая» (*у сы юньдун*) 1919 г., официальным переходом от письменно-литературного языка **вэньянь** к разговорному **байхуа** (обе ст. см. т. 3) в 1920 г. и в целом радикальной вестернизацией, китайское искусство у себя в отечестве трактовалось исключительно в категориях традиционной философии, что создавало двойной барьер для понимания на Западе. Во-первых, весьма затруднительна или даже принципиально невозможна прямая перекодировка категорий китайской философии в их западные аналоги, а во-вторых, эстетическая и искусствоведческая терминология и проблематика не были специфицированы китайской традицией. Само понятие искусства веками сохраняло архаическую широту. В *вэньяне* и соответственно традиционном научно-философском лексиконе оно выражалось несколькими иероглифами: *шу* [*2*], *шу* [*1*], *и* [*10*], **дао** (см. т. 1), *цяо* [*1*], *цзи* [*29*], *гун* [*5*].



Нефритовая маска. Культура Хуншань (4700–2920 до н.э.)

Содержание и формы, архика и новации

Широкая семантика каждого из этих слов, представленная ниже согласно «Большому китайско-русскому словарю» (т. 2–4. М., 1983–1984), включает в себя и другие общие для них значения. *Шу* [*2*] — техника, мастерство (управления); способ, метод, прием, тактика; предсказание, гадание, мантика; улица, дорога, аллея; тысячедворка (древняя адм.-территориальная единица); в современном языке — родовая морфема, образующая названия искусств, наук, технологий и носитель идеи терминологизации (*шу-юй* — «термин, терминология», букв. «техническое слово, искусственные слова»). *Шу* [*1*] — число, количество, цифра; счет, вычисление, арифметика, математика; расчет, план; норма, правило, принцип, порядок, система; судьба, жребий, рок; предсказание, гадание, мантика; календарь; настольная игра; в современном языке — стандартный носитель понятий «количество», «число», «математика» и производных от них. *И* [*10*] — способность, дарование, талант; мастерство, умение; ремесло, техника; мера, стандарт, критерий, образец; правило, закон, порядок; предел, конец, граница, край; мишень, цель, жертва, сраженная стрелой; владение «шестью искусствами» (*лю-и*), т.е. этико-ритуальной «благопристойностью» (**ли [2]**; см. т. 1), музыкой (*юэ* [*1*]), стрельбой из лука (*шэ* [*4*]), управлением колесницей (*юй* [*19*]), каллиграфией (*шу* [*4*]) и счетом (*шу* [*1*]) или знанием шести канонов: **«Чжоу и»** («Чжоуские/Всеохватные перемены»; см. т. 1), **«Шу цзин»** («Канон писаний»; см. т. 1, 4), **«Ши цзин»** («Канон стихов»; см. т. 1, 3), **«Чунь цю»** («Вёсны и осени»; см. т. 1), **«Ли цзи»** («Записки о благопристойности»; см. т. 1, 5) и «Юэ цзин» («Канон музыки»); в современном языке — стандартный носитель понятий «искусство», «художество» и производных. *Цяо* [*1*] — мастерство, искусность, умелость; точность, уместность, своевременность, удачность; тонкость, изысканность, изящество, красота, роскошь; виртуозность, шедевральность; ловкость, выдумка, смекалка, изобретательность, хитрость. *Дао* — путь, дорога, тракт, маршрут, курс, направление; полоса, линия, график; подход, функция, метод, способ, техника; умелость, уловка, хитрость; закономерность, принцип, резон, основание; трактовка, учение, теория, доктрина; правда, мораль, нравственность; Абсолют; даосизм; округ (адм.-территориальная единица); в современном языке в сочетании с *дэ* [*1*] («благодать, добродетель») — *дао-дэ* — обозначение морали, нравственности, этики. *Цзи* [*29*] — умение, навык, техника, мастерство, ловкость, сноровка, прием; талант, способность (угадывать, разгадывать); ремесло; в современном языке — стандартный носитель понятия «техника» и производных от него. *Гун* [*5*] — работа, труд; ремесло, промышленность, производство; мастерство, тщательность, изящество, филигранность, тонкость, искусность, художественность; хитроумие; образует термин **гун-фу** («время, досуг, рабочее время, умелая работа, старание, опыт, тренировка, умение, высшее мастерство, подвижничество, нравственное усилие»; см. т. 1), в международной лексике («кун-фу/kung-fu») обозначающий боевые искусства; в совр. яз. также выражает понятия «инженерия» и «технология».

Совпадающие зоны семантических полей у рассмотренных иероглифов выявляют такие фундаментальные признаки определяемого ими искусства, как техничность, методичность, расчетливость, стандартизированность (каноносообразность), символичность, идейность, морализированность и прагматичность (функциональность), что хорошо соответствует его историческому облику. Для традиционного китайского искусства, одновременно эстетизировавшего ученую отвлеченность (прежде всего, в каллиграфии и поэзии) и обыденную приземленность (прежде всего, в ремеслах и процессуальных искусствах), исходившего из нераздельности мудрости и мастерства, духа и буквы, органически присущей иероглифу, характерно сочетание философского содержания и декоративно-прикладной формы.

Альфа и омега этой культуры — иероглифы являются по своему происхождению рисунками, т.е. пиктограммами, вышедшими из недр архаического искусства (*Карапетьянц А.М.* Изобразительное искусство и письмо в архаических культурах: Китай до середины I тыс. до н.э. // Ранние формы искусства. М., 1972, с. 444–467; см. также т. 3, с. 672) и, несмотря ни на какие трансформации, неизменно сохраняющими визуально-образную природу и эстетическую функцию,

«Беседа». Фрагмент настенной росписи. Лоян (пров. Хэнань). II–III вв. н.э.

Культурно-историческая специфика искусства

которая в первую очередь и обеспечила специфическое превосходство каллиграфии над живописью именно в качестве изящного искусства, а не просто более духовного вида деятельности. Иероглифы суть альфа и омега китайской культуры и в прямом и в переносном смысле — как ее «алфавит» и как ее начало и конец, что интегрально отражает ее самообозначение **вэнь** (см. т. 1, 3), также связанное с искусством и этимологически («узор, орнамент»), и семантически, объединяя в качестве своих значений культуру с литературой и иероглификой.

Искони китайское искусство представляло собой не только одну из основных форм культуры, но и определяющий ее специфику интегральный атрибут. Культура-*вэнь* самоопределялась эстетически и стремилась придать всем видам искусства универсальный прикладной характер, максимально расширяя их сферы, в пределе до слияния с культурной жизнью как таковой, которую олицетворяли «люди литературной культуры» (*вэнь жэнь*), занимавшиеся философией и наукой, беллетристикой и администрированием, стихосложением и каллиграфией, живописью и музыкой. В идеале, освященном каноническими (*цзин* [*1*]; см. т. 1 **Цзин—вэй**) и философскими (**цзы [3]**; см. т. 5) трактатами, таким же должен быть и главный представитель этой культуры, олицетворяющий ее во взаимоотношениях с Небом (**тянь [1]**; см. т. 1, 2) Сын Неба, т.е. император, поэтому все самые выдающиеся властители страны вплоть до **Мао Цзэ-дуна** (см. т. 4) стремились проявить себя и в искусстве, прежде всего каллиграфии и поэзии.

Но беспрецедентные целостность, однородность и устойчивость китайской культуры, обусловленные лежащей в ее основе иероглификой и общей иероглифизированностью, а следовательно, и эстетизированностью, поддерживались соответствующими устремлениями не только правителей и элит, но и низов, не отделенных, как на Западе до эпохи массовой коммуникации, социокультурным барьером от «свободных» и «изящных искусств» (artes ingenuae/liberales, beaux arts), а имевших возможность соприкасаться с ними в быту, в широком диапазоне от высокохудожественных каллиграмм на дверях и стенах до высококачественных произведений местных кулинарных и боевых искусств. Континуальная сфера искусства считалась всеобъемлющей как проявление Пути-*дао*, который, по определению «**Чжуан-цзы**» (см. т. 1, 3), «проходя сквозь тьму вещей» (гл. 12), настолько вездесущ, что не только «одухотворяет навей и богов» (гл. 6), но присутствует в разбое (гл. 10) и даже кале и моче (гл. 22). Отсюда понятна эстетика поклонения богине туалета **Цзы-гу** (см. т. 2), популярного в чань-буддизме (см. т. 1 **Чань-сюэ**, **Чань школа**, т. 2 **Чань-сюэ**, **Чань-цзун**) образа палочки-подтирки (*цэ чоу*), древнейшего в мире (известного по захоронению эпохи Западной Хань) комфортного ватерклозета и новейшей тенденции в КНР украшать общественные туалеты картинами (см. также: *Алимов И.А.* Китай: туалеты и урны // Сосуды тайн. СПб., 2002, с. 84–95).

В современном языке понятие искусства выражают парные сочетания его носителей из *вэньяня*: в узком и специальном смысле — *и-шу,* в широком и общем — *цзи-и, цзи-шу, цзи-цяо, цзи-гун, цзи-дао*, *и-дао*, *и-е*, *гун-и*, а от столь же обремененного традиционными коннотациями иероглифа *мэй* («красота, превосходство, достоинство, добротность»; см. т. 2 Общ. разд. **Полезно-прекрасное добро и вредно-безобразное зло**) образованы термины со значением «эстетика» (*мэй-сюэ*, букв. «учение о красоте», *шэнь-мэй* – «вникание в красоту», *шэнь-мэй-сюэ* — «учение о вникании в красоту») и *мэй-шу* (букв. «техника красоты»), калькирующий «изящные искусства», но обычно означающий «изобразительные искусства» с расширением до «художественности», включающей декоративно-прикладные искусства, и сужением до «живописи». При формировании современной терминологии в первой половине XX в. западное значение «искусство» (art) придавалось какому-то одному из указанных биномов: *цзи-и* (*Попов П.С.* Русско-китайский словарь. Пекин, 1896, с. 180), *и-шу* (*Фань Бин-цин.* Чжэсюэ цы-дянь [Философский словарь]. Шанхай, 1925, с. 968), *мэй-шу* (Ван Юнь-у да цы-дянь [Большой словарь Ван Юнь-у]. Шанхай, 1933. Сопоставительная таблица английских и китайских терминов, с. 3) или сразу нескольким: *и-шу*, *мэй-шу* и *цзи-шу* (*Mathews R.H.* A Chinese-English Dictionary. Shanghai, 1931, p. 58, 451, 620). Но уже сразу после войны знаменитый словарь «Цы хай» (Море слов. Шанхай, 1947. Указатель переводов западных терминов, с. 4) зафиксировал как стандарт позднее закрепившуюся идентификацию «art» с *и-шу*, знаменующую собой понятийный синтез учености и техничности, мудрости и мастерства, отвлеченности и утилитарности.

Согласно «Большому словарю китайского языка» (Хань-юй да цы-дянь. Т. 9. Шанхай, 1992, с. 601), в подобном смысле *и-шу* употреблял уже У Минь-шу (1805–1873), имевший степень *цзюй жэнь* и друживший с **Цзэн Го-фанем** (см. т. 5), а в *вэньяне* этот бином появился в **«Хоу Хань шу»** («Книга [об эпохе] Поздней Хань», V в.; см. т. 4) и был терминологизирован в названии раздела

«И-шу» («Искусная техника» / «Техничное искусство») в «Цзинь шу» («Книга [об эпохе] Цзинь», VII в.), который Сунь И (? — после 1205) назвал аналогом раздела «Фан шу» («Чудодейственная техника / Магическое искусство») в «Хоу Хань шу». В комментарии к «Хоу Хань шу» танского принца Ли Сяня (654/655–684) сказано, что *и* [*10*] — это каллиграфия, счет, стрельба из лука и управление колесницей, а *шу* [*2*] — врачевание, магия (*фан*), гадания на панцирях черепах и тысячелистнике. Данное определение основано на формуле Хэ Яня (193–249) «Искусство (*и* [*10*]) — это шесть искусств (*лю-и*)» из комментария к **«Лунь юю»** («Теоретические речи», VII, 6; см. т. 1) **Конфуция** (см. т. 1, 4), а содержание шести искусств как благопристойности, музыки, стрельбы из лука, управления колесницей, каллиграфии и счета ранее было раскрыто в **«Чжоу ли»** («Чжоуская/Всеохватная благопристойность», II, 2; см. т. 1). Более общий смысл придан *и* [*10*] с *лю-и* в созданной **Лю Сяном** (77–6 до н.э.; см. т. 1), **Лю Синем** (53/46 до н.э. –23 н.э.; см. т. 5) и **Бань Гу** (32–92; см. т. 1, 3, 4) древнейшей научной библиографии «И вэнь чжи» («Трактат об искусствах и текстах») в **«Хань шу»** («Книга [об эпохе] Хань», цз. 30; см. т. 1, 4), где с иероглифа *и* [*10*] начинается заглавие этого каталога, а сочетанием *лю-и* назван первый из шести его разделов («сводов» — *люэ*), охватывающий каноны, конфуцианскую классику начиная с «Лунь юя» и языковедческие трактаты, что отвечает древней трактовке *лю-и* как шести канонов: «Ли» («Благопристойность»), «Юэ» («Музыка»), «Шу» («Писания»), «Ши» («Стихи»), «И» («Перемены»), «Чунь цю» («Вёсны и осени») (см. т. 1 **«Ши сань цзин»** — «Тринадцатиканоние»), выраженной в **«Ши цзи»** («Исторические записки», цз. 126) **Сыма Цяня** (обе ст. см. т. 1, 4) устами Конфуция.

Бань Гу также подчеркнул связь *лю-и* с иероглификой в пояснении, посвященном нумерологически коррелятивным терминам *лю-шу* («шесть [категорий] письменных знаков»), *лю-ти* («шесть [стилей написания] иероглифов») и соответствующей лингвистической литературе, освященной именем мифического изобретателя иероглифической письменности **Цан-цзе** (см. т. 2, также т. 3 **«Цан-цзе пянь»**).

Пятый раздел «И вэнь чжи» назван с помощью парного *и* [*10*] иероглифа *шу* [*2*] в сочетании с паронимом *шу* [*1*] — *шу-шу* («вычислительная техника / числовое искусство») и тематически соответствует математике, астрономии, астрологии, натурфилософии, мифологии, мантике, оккультизму, тоже отнесенным к категории искусств. Чжэн Сюань (127–200), живший столетием позже Бань Гу, в комментарии к «Ли цзи» (гл. 45/42) прямо отождествил *и* [*10*] с *шу* [*2*].

Этимологическое значение *и* [*10*] — «сеять, сажать, выращивать», гармонирующее с таковым же у парного синонима *шу* [*2*] — «возделанный гаолян» и отраженное в канонах: «Шу цзине» (гл. 6), «Ши цзине» (I, X, 8), «Мэн-цзы» (III A, 4.8; см. т. 1 **Мэн-цзы**), сходно с этимологией лат. слова «cultura» («взращивание, возделывание, разведение, земледелие») и соответственно всех производных от него западных терминов, что в еще одном аспекте демонстрирует нераздельность китайских понятий искусства и культуры.

Общий смысл «искусство» иероглиф *и* [*10*] приобрел уже в древних памятниках: «Шу цзине», **«Ли цзи»**, **«Цзо чжуани»** («Предание Цзо»; см. т. 1), «Лунь юе». В нем выделялись значения «норма, правило» («Цзо чжуань», Чжао-гун, 20-й г.) и «разграничение, различение» (Ван Су [195–256]. «Кун-цзы цзя юй» — «Речи Конфуция для школы», цз. «Чжэн лунь» — «Правильные суждения»). При первом же философском осмыслении Конфуций придал ему статус высшей категории, стоящей в одном ряду с Путем-*дао*, благодатью (*дэ* [*1*]) и гуманностью (**жэнь [2]**; см. т. 1) («Лунь юй», VII, 6), делающей человека «совершенным» (*чэн жэнь*; там же, XIV, 12), позволяющей «управлять» (*чжэн* [*3*]; там же, VI, 8) и характеризующей самого Конфуция (там же, IX, 7). **Цзи Кан** (223–262; см. т. 3) в **«Цинь фу»** («Ода цитре/лютне»; обе ст. см. т. 3), видимо, первым акцентировал эстетическую самоценность *и* [*10*], в заключение назвав музицирование на *цине* [*3*] «венцом всего множества искусств» (*гуань чжун и*).

Принципиально важно, что в современном лексиконе эквивалентом «art» стал нагруженный традиционным пониманием старинный бином, а не устанавливающая новый смысл фонетическая транскрипция, как произошло, например, с «логикой» — *лоцзи*. Следовательно, в понятии «искусство» так или иначе сохранилась его исконная широта, от которой недалеко ушли и западные аналоги со сходной предысторией. В частности, подобно своему прототипу — латинскому «ars», означающему, кроме искусства, науку, теорию, правила, мастерство, ремесло, искусственность, изысканность, моральность, хитрость, английское слово «art» охватывает и изящные искусства (fine arts), и ремесла, и гуманитарные науки, и хитрость, и магию (black art — черная магия, hermetic art — алхимия), и врачевание (art of healing), и кулинарию (culinary art),

Культурно-историческая специфика искусства

и боевое (manly art — бокс) или военное искусство (military art). Похоже выглядят не только производные от «ars» слова — французское «art» или русское «артистизм», но и их синонимы, восходящие к другим корням, — немецкое «Kunst» или русское «искусство». Сопоставление с приведенными китайскими терминами выявляет общечеловеческую универсалию «искусство» с противоположными по современным меркам, что только подтверждает ее архаичность, семантическими полюсами: ремесло — наука, мастерство — теория, уловка — правило, хитрость — моральность.

Сужение данного понятия до «изящных искусств» произошло лишь в новое время, но, кажется, ныне на Западе маятник качнулся в обратную сторону, о чем свидетельствует стремление актуального искусства к процессуализации в устраняющих границу между условностью и реальностью хеппенингах и перформансах, слияние изобразительного искусства с дизайном, театра с реалити-шоу, кино с боевыми искусствами, а также активное усвоение древних искусств Китая (*у-шу, гун-фу*, **фэн-шуй**, чайного, кулинарного и т.д.), оказавшихся созвучными архаизирующему расширению понимания искусства в современном мире.

Формирование и развитие

Как и всюду, искусство в Китае — неотъемлемый атрибут человеческой деятельности с древнейших времен. Осмысленная обработка материалов здесь началась чрезвычайно рано: так, придание правильной круглой или овальной формы каменным бусинкам характерно уже для человека из поселения Динцунь (совр. пров. Шаньси), жившего около 100 тыс. лет тому назад. Раскопки 1970-х годов в пров. Хэбэй и Хэнань дают датировки ранних фаз китайской цивилизации порядка 6000 лет до н.э. Антропоморфным наскальным изображениям в Ляньюньгане (пров. Цзянсу) около 4000 лет. Рисунки на яншаоской керамике помимо орнамента содержат изображения людей, оленей, лягушек, рыб и змей-драконов (**лун**; см. также т. 2) — последний мотив весьма распространен в искусстве эпох Чжоу и Цинь–Хань (XII/XI в. до н.э. — 220 н.э.). Другим популярным изображением стал феникс (**фэн-хуан**; см. т. 2), встречающийся на жертвенных сосудах, фресках и кирпичах. Неолитический глиняный сосуд для вина в форме свиньи (высота 21,6 см, длина 22,4 см) из Давэнькоу (уезд Тайань, пров. Шаньдун) — образец реалистического скульптурного изображения домашних животных; с другой стороны, на бронзовых сосудах эпохи Шан-Инь (XVII/XV–XII/XI вв. до н.э.) начали преобладать символические формы — маски фантастических зверей (*тао-те*, **Куй**; см. т. 2) или стилизованные изображения человеческих лиц. Впоследствии формы и декор ритуальных сосудов унаследовались изделиями из бронзы, лака и фарфора, имеющими уже чисто утилитарное применение.

Глиняный сосуд-*гуй* в форме свиньи. Давэнькоу (уезд Тайань, пров. Шаньдун). 4400–4100 до н.э.

Примером раннего скульптурного портрета могут служить терракотовые статуи воинов и коней в натуральную величину (*бин-ма юн*), найденные в погребении **Цинь Ши-хуана** (см. т. 4) **Цинь Ши-хуан лин** близ г. Сиань. Храмовая скульптура и зодчество появились вместе с приходом **буддизма** (см. т. 1, 2) в первые века н.э. и принесли с собой отпечаток индийской художественной традиции. Храмовый комплекс **Дуньхуана**, создание которого началось в 366 г., включает 492 пещеры, 2500 глиняных скульптур, уникальные фрески площадью 45 тыс. кв. м. Гигантские вырезанные в скалах изображения **Будды** (см. т. 2) в монастырях **Юньгансы** (пров. Шаньси; см. т. 2) и Лунмэньсы (пров. Хэнань) датируются VI–VII вв. Этим образцам в известной степени следовало убранство (особенно фигуры привратников — стражей **мэнь-шэнь**; см. т. 2) в даосских храмах (см. т. 1, 2 **Даосизм**).

Живопись, исходно ритуальная, появилась также достаточно рано. В могилах периода Чжань-го (475–221 до н.э.) и эпохи Западной Хань (206 до н.э. — 8 н.э.) найдены погребальные изображения на шелке, в т.ч.

Содержание и формы, архика и новации

полихромные, представляющие искусство царства Чу (**Чу го ды и-шу**) и совмещающие религиозно-мифологические образы спиритуализированного мироздания и иного света с зачатками портрета (см. т. 2, цв. илл. 1, с. 167, 800, 802). Изображения посюстороннего мира начали украшать роскошные дворцы примерно в это же время: императоры династии Хань стали первыми коллекционерами произведений искусства, отбираемых для них по всей Поднебесной. Лучшие мастера приглашались в столицы для изображения сцен придворной жизни и создания портретов императорских фаворитов или образов отшельников в горах. Мифологические персонажи и исторические сцены изображались и на камне (фризы погребения II в. У-Лян-цы в пров. Шаньдун и рельефы в Сычуани).

Постепенно искусство стало не только профессиональной деятельностью, но и любимым досугом образованной части элиты. В то же время знаменитые художники (**Гу Кай-чжи**, 345–403) начали писать и трактаты по теории живописи и графики. Ок. 532 г. Се Хэ (479–502) завершил «Записи о категориях старинной живописи-графики» («Гу хуа пинь лу»), где выдвинута влиятельная в будущем концепция «шести законов» (*лю фа*; см. т. 1, 2 **Фа** [1]). В 847 г. **Чжан Янь-юань** (812/815–877/907) закончил первый в этой области историко-теоретический трактат «Записки о прославленной живописи-графике в череде эпох» («Ли-дай мин-хуа цзи»), содержащий развитую теорию и сведения о 373 знаменитых художниках прошлого и настоящего, от мифологизированных времен XXXVIII в. до н.э. до 841 г., включая тех, чьи произведения существуют только в более поздних копиях.

В эпоху Тан (618–907) наметилась жанровая специализация: одни художники (**У Дао-цзы**, ок. 685–758) писали преимущественно сцены из жизни религиозных общин, другие (**Янь Либэнь**, ?–673; **Чжан Сюань**, работал ок. 723; **Чжоу Фан**, конец VIII в.) — бытовые сцены и портреты в жанре «люди / человеческие существа» (*жэнь-у*), в т.ч. «изображения красавиц» (*ши-нюй-хуа*). В конце эпохи Тан возник также жанр «цветы и птицы» (*хуа-няо*), выдающиеся образцы которого создал Бянь Луань (конец VIII в.). Вслед за пейзажной лирикой (*шань-шуй ши* – «поэзия гор и вод») стала популярной и пейзажная живопись «гор и вод» (*шань-шуй*), расцвет которой пришелся на эпохи Суй (**Чжань Цзы-цянь**, ок. 550–604) и Тан (**Ли Сы-сюнь**, 651–718; **Ван Вэй**, 701–761 или 698–759; см. также т. 3). При Пяти династиях (У-дай, 907–960) и Сун (960–1279) пейзажная живопись и каллиграфия получили дальнейшее развитие (**Ли Чэн**, 919–967; **Фань Куань**, 950 — ок. 1027; **Ван Си-мэн**, 1096–?). Сунский император Хуй-цзун (прав. 1100–1125), сам художник и каллиграф, покровительствовал живописцам из Академии художеств (**Хуа-сюэ**), основанной в 1104 г. и ставшей частью **Ханьлинь академии** (см. т. 1) в 1110 г. Одновременно распространилось любительское «художество литераторов / живопись-графика культурных людей» (*вэньжэнь-хуа*), теоретиком которого выступил **Су Ши** (Су Дун-по, 1037–1101; см. также т. 3). «Литераторы-культуроносцы» особенно любили концептуальные сюжеты: «четыре благородных мужа» (**сы цзюнь-цзы [11]**), т.е. цветы сливы (*мэй-хуа*), хризантемы (*цзюй*), орхидеи (*лань*) и бамбук (*чжу* [*14*]), или одинокий ученый муж с деревом сливы и журавлем (**хэ** [4]; см. т. 2), которые символизировали всю его «семью» (*мэй ци хао цзы*). Примерно тогда же были созданы выдающиеся трактаты по теории пейзажной живописи, в частности «Записки о законах кисти / приемах [письма] кистью» («Би фа цзи») **Цзин Хао** (работал ок. 915), где перечислены «шесть важнейших» (*лю яо*) элементов живописного произведения и «четыре критерия» (*сы ши*) его оценки. Классические пейзажи **Го Си** (1020–1090) считаются образцами живописи эпохи Северной Сун (960–1127); яркий представитель южносунской (1127–1279) школы — **Ма Юань** (1170–1240). В 1074 г. увидел свет фундаментальный «Трактат о виденном и слышанном относительно графики и живописи» (**«Тухуа цзянь вэнь чжи»**) Го Жо-сюя. В эпоху Юань (1279–1368) работали такие крупные мастера, как **Хуан Гун-ван** (1269–1354),

Терракотовый воин
из гробницы
Цинь Ши-хуана

Культурно-историческая специфика искусства

У Чжэнь (1280–1354), **Ни Цзань** (1301–1374) и **Ван Мэн** (1308–1385), прозванные впоследствии «четырьмя (великими) мастерами (эпохи) Юань» (**Юань сы цзя**). В пейзаже **Гао Кэ-гун** (1248–1310) впервые применил технику «сухой кисти» (*гань би*). Совершенства достигла монохромная живопись. В эпоху Мин (1368–1644) совершенствовалась техника изображения цветов, трав (особенно бамбука), рыб и насекомых (Сунь Лун, XV в.). В эпоху Цин (1644–1911) обобщался опыт предшественников и подводились итоги развития техники живописи и графики (Чэн Чжэн-куй, 1604–1676). В это время созданы «Записи бесед о живописи-графике» («Хуа юй-лу») буддийского монаха **Ши-тао** (1642 — 1707/1718) и оригинальный учебник (*пу* — «реестр, каталог, альбом») «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» («Цзе-цзы-юань хуа пу»), первая из трех частей которого вышла ксилографическим изданием под редакцией Ван Гая в 1679 г., а последняя — в 1701 г. (в 1818 была добавлена 4-я часть). Тогда же стали появляться и придворные художники-иностранцы, например итальянский миссионер Джузеппе **Кастильоне** (1688–1766), живший при дворе императора **Цянь-луна** (прав. 1735–1796; см. т. 4). Наибольшую славу среди продолжателей традиции «национальной живописи-графики» (*го-хуа*) в конце XIX — начале XX в. завоевали **Жэнь Бо-нянь** (1840–1896) и **Ци Бай-ши** (1864–1957). В ноябре 1981 г. в КНР была основана Академия традиционной китайской живописи и графики. Многие современные китайские художники успешно работают и в европейской манере.

Декоративные по своей природе китайские живопись, графика и каллиграфия, уже в средние века, особенно в эпоху Сун, слившиеся в единое с поэзией искусство, дали непревзойденные образцы пейзажа *шань-шуй* («горы и воды»), до сего дня составляющего важную деталь интерьера китайских домов и присутственных мест и остающегося наиболее распространенным мотивом в дизайне.

Китайская каллиграфия (*шу-фа*) может рассматриваться и как часть живописного мастерства, и как самостоятельное искусство, и как традиционная наука о письменных знаках, включающая историю развития иероглифической письменности и соответствующие образовательные учреждения, первое из которых — Училище каллиграфии (*Шу-сюэ*) основал в эпоху Суй император Вэнь-ди (правл. 581–604). В эпоху Тан в нем преподавали два профессора (*бо-ши* — «широкий эрудит») каллиграфии и один ассистент, а учеников насчитывалось до 30. Обучение было рассчитано на шесть лет и включало не только практические занятия, но и чтение классических произведений. Каллиграфии различных стилей (*чжуань* [*3*], *ли-шу* и *цао-шу*) обучали и в сунской Академии живописи (*Хуа-сюэ*), где существовали строгие критерии оценки успехов учащихся, проходивших обучение в три этапа (*сань шэ фа*) с экзаменом на каждом.

Ци Бай-ши. «Цветы абрикоса». 1-я пол. XX в.

Один из ранних теоретиков каллиграфии Сюй Шэнь (ок. 58 — ок. 147) составил первый полный толково-этимологический словарь **«Шо вэнь цзе цзы»** («Изъяснение знаков и разбор иероглифов», ок. 100 г.; см. т. 3), в «Разъяснении» («Сюй») к которому выделены «шесть [категорий] письменных знаков» (*лю шу*): «изобразительная» (*сян-син*), «фонетическая» (*чжи-ши*), «идеографическая» (*хуй-и*), «пиктографическая» (*син-шэн*), «заимствованная» (*цзя-цзе*) и «видоизмененная» (*чжуань-чжу*). Классификация собственно стилей письма включала как древние образцы, так и более поздние индивидуальные почерки выдающихся каллиграфов, которым подражали обучающиеся в школах. Например, образцы «большого *чжуаня*» (*дачжуань*), букв. стиля «древних печатей», — надписи на «каменных барабанах» (**ши гу вэнь**; см. т. 2 **Ши гу**), а «малого *чжуаня*» (*сяочжуань*) — надпись на камне у горы **Тайшань** (см. т. 2), приписываемая Ли Сы (?–208 до н.э), сподвижнику Цинь Ши-хуана и реформатору письменности. Предположительно при нем смотрителем тюрем Чэн Мяо был создан стиль *лишу* (букв. «чиновничий»), который практически соответствует современному стилю *кайшу* (букв. «уставной»), разработанному в эпоху Хань. Тогда же, как считается, Лю Дэ-шэн изобрел полускоропись *синшу*, лучшие образцы которой созданы выдающимися каллиграфами **Ван Си-чжи** (303/321–361/379; см. **Эр Ван**, также т. 3) и его сыном Ван Сянь-чжи (344–386; см. **Эр Ван**). Скоропись *цаошу*, основоположником которой признается также Ван Сянь-чжи, а виртуо-

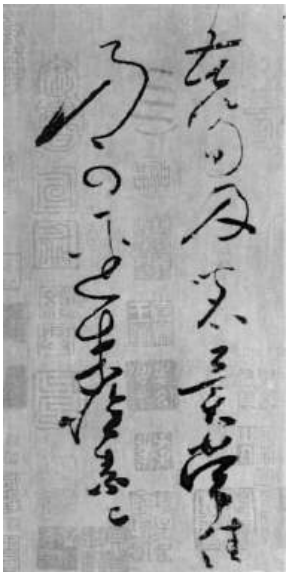
Содержание и формы, архика и новации

зом танский каллиграф **Хуай-су** (725–785), отражает скорее индивидуальный вкус мастера, и подражание чьей-либо манере малопродуктивно. Китайцы убеждены, что в почерке точно отображается характер человека, в частности его слабости, поэтому выработке красивого, «сильного» почерка до сих пор посвящается много времени в школах стран с иероглифической письменностью. Регулярно проводимые там конкурсы наглядно свидетельствуют, что древнее искусство каллиграфии не увядает и в наши дни.

Вообще китайская иероглифика, единственное в своем роде изобретение человеческого ума, на протяжении тысячелетий не только обслуживала любые мыслимые потребности в письменной коммуникации грамотных жителей стран Восточной Азии, но и составляла, в сочетании с рисунком на традиционные сюжеты, характерную черту художественного оформления всех элементов быта этой огромной части мира. Да и в наше время именно иероглифы можно считать опознавательными знаками китайской культуры, безошибочно указывающими на ее присутствие, где бы (и на чем бы) они ни появлялись по всему миру. Все формы китайского декоративного искусства, традиции которого уходят в глубь истории, остаются живыми и развивающимися феноменами художественной культуры Востока.

Неразрывная связь между различными видами искусства-ремесла, интегрируемая религиозным и светским ритуалом, сохранялась на протяжении всей многовековой истории Китая. В эпохи Шан-Инь и Чжоу (XVII/XV в. до н.э. — 221 до н.э.) декоративно-прикладное искусство было тесно связано с производством бронзовых ритуальных сосудов, колоколов и других культовых предметов. Изделия из лакированного дерева, керамика и живопись на шелке, составляя значительную часть инвентаря захоронений эпохи Хань, демонстрируют высокий вкус и уровень мастерства их изготовителей, достигнутый уже в древности.

Для традиционного архитектурно-строительного облика страны, наряду с наличием самых грандиозных в истории человечества сооружений, таких, как Великая стена (**Чанчэн**), Великий канал (Даюньхэ) и погребальный комплекс Цинь Ши-хуана, характерны соразмерная человеку малоэтажность зданий, немногочисленность крупных каменных построек (за исключением городских стен и скальных монастырей), соединение крытыми переходами домов с внутренними двориками («небесными колодцами» — *тянь-цзин*) и водоемами, вкраплениями природных объектов и сложным взаиморасположением по геомантическим принципам *фэн-шуй* («ветры и воды / направления и потоки»; см. т. 5 Общ. разд. **Геомантия**) в огороженных прямоугольных усадьбах **сыхэюань**, обилие отдельно стоящих и привязанных к местности галерей (*лан*), беседок (*тин*), башен (*лоу*), пагод (*та*, **бао-та**). Круглые, квадратные или многоугольные в поперечном разрезе, низкие и высокие, часто многоярусные и расположенные на возвышенностях, башни и пагоды стали отличительной чертой китайского ландшафта, как и повсеместно представленные достижения садово-паркового искусства, одного из самых древних, развитых и оригинальных в мире.



Хуай-су.
Образец скорописи *цаошу*.
Сер. VIII в.

Китайская архитектура весьма разнообразна, однако для зданий наиболее типична каркасно-столбовая конструкция с двускатной или плоско-выпуклой крышей, которая покоится на горизонтальных, продольных и поперечных балках, закрепленных на врытых в землю вертикальных столбах. Промежутки (*цзянь* [*20*]) между ними заполнялись любым подручным материалом, и эти стены никогда не были несущими. Архитектура дворцов знати и появившихся позже храмов в основном отличается лишь монументальностью и декором. Особое значение при отделке зданий придавалось искусной резьбе по дереву, украшавшей подкровельные кронштейны (**доу-гун**) и опорные колонны, а также черепичной крыше, которая была призвана охранять обитателей не только от непогоды, но и от злых духов: на характерно изогнутых кверху и выступающих окончаниях крыш (*фэй-янь* – «взлетающие карнизы») помещались керамические изображения страшных для нечисти мифических зверей — драконов, львов и т.д. Функцию защиты от праздных духов и нескромных взоров выполняли и осо-

Культурно-историческая специфика искусства

бые экраны (*ин би*), которые заслоняли пространство за внешними воротами (*мэнь*) и должны были огибаться при входе во двор дома. Обход этой «теневой стены», часто изобретательно украшенной, служил напоминанием визитеру о том, что он проникает в частное и охраняемое обычаем пространство чужой жизни, к которому нужно отнестись с должным почтением. К эпохе Сун были выработаны определенные стандарты для зданий различного назначения: дворцов (*гун-дянь*), усыпальниц (*лин-цинь*), жилых домов (*минь-цзюй*), парков (*юань линь*) и т.д. В целом зодчие руководствовались немногими основными принципами, главными среди которых были гармоническое сочетание зданий с окружающей средой и даже, по возможности, встраивание в нее; организация всего архитектурного комплекса, включая окружающие его искусственные ландшафты, вокруг доминантной постройки; соответствие декоративных деталей природе материала и конструкции сооружения.

Музыка (*юэ* [*1*]) в Китае также неотделима от этико-ритуальной «благопристойности» (*ли* [*2*]). Их обозначения образуют бином, определяющий грань между культурой/цивилизованностью (*вэнь*) и варварством вообще: первой присущи *ли-юэ*, второму — чужды. Согласно классическим (конфуцианским) взглядам, *ли-юэ* — важнейшее средство утверждения и сохранения иерархического строя в обществе, четко различающем позиции господства и подчинения, представленные фигурами правителя и подданного (*цзюнь чэнь*), отца и сына (*фу цзы* [*1*]), мужа и жены (*фу фу* [*1*]), старшего и младшего братьев (*сюн ди*), друзей разного возраста (*пэн ю*). Музыка считалась и средством воспитания благородных нравов: конфуцианцы полагали, что в идеале высокая музыкальная культура могла бы быть достаточной для поддержания в обществе должного порядка (на этом основании в теории они были противниками писаных законов *фа* [1] — уголовного кодекса, который, во всяком случае, не должен был распространяться на высшие классы). С самого начала музыка была связана с идеей магического воздействия на природу и социум, составляла обязательный атрибут быта ученого сословия (*ши* [*13*]). Классический «благородный муж» (*цзюнь цзы*), подобно самому Конфуцию, изображался прежде всего музыкантом — играющим на цитре/лютне (*цинь* [*3*]). Музыкальная гармония служила важнейшим аналогом гармонии социальной, а император понимался в натурфилософии («имперской религии») преимущественно как всегармонизирующий и в первую очередь именно поэтому — сакральный элемент универсума. Да и сам универсум (Поднебесная — *Тянь ся*) представлялся «вещью волшебной» (*шэнь ци* [*1*]; см. т. 1, 2 **Шэнь [1]**, т. 1 **Ци [2]**), гармонически звучащей.

Конфуций берет уроки игры на *цине* у Ши Сян-цзы. Современная гравюра

Такое внимание к музыке как мощному средству воздействия на общественные нравы, несомненно, стимулировало раннее развитие музыкальной теории и практики. В первом случае речь шла о построении «правильного» (темперированного) звукоряда, или теории звуковысотной системы (**люй [1]**), во втором — о практическом создании «музыкальных орудий» (*юэ ци*), инструментов для исполнения «правильных» (древних ритуальных — *гу юэ*) мелодий, в первую очередь во время дворцовых обрядов (см. т. 5, с. 199–214). Подлинные образцы древних музыкальных произведений, ввиду отсутствия общепринятой системы нотной записи, не сохранились (хотя попытки их реконструкции на основании сохранившихся нот предпринимаются постоянно), однако известны названия и тексты множества песенных фрагментов, крупнейшим собранием которых считается «Ши цзин» («Книга песен/стихов» / «Канон поэзии»). По преданию, при династии Хань действовала придворная Музыкальная палата (**Юэфу**; см. т. 3), ответственная за собирание и хранение образцов народного песенного творчества.

Сохранились подлинные древние музыкальные инструменты, среди которых особую ценность представляют наборы бронзовых колоколов (*бянь чжун*) эпох Шан-

Содержание и формы, архика и новации

Инь и Чжоу. В крупнейшем из них 64 разновеликих колокола (V в. до н.э.; см. т. 5, с. 219–221). Позднее, особенно начиная с эпохи Хань, наряду с цитрой (*цинь* [*3*]) появились щипковые инструменты типа лютни (*пи-па*). Состав древнейшего в мире оркестра, восходящего к архаическим ритуалам и остававшегося на протяжении веков в своей основе неизменным, известен, в частности, по многочисленным глиняным изображениям музыкантов и танцоров, а также инструментам из погребений эпохи Хань. В него входили ударные: колокола (*чжун* [*7*]), барабаны (*гу* [*9*]), литофоны (*цин* [*5*]), струнные (*цинь* [*3*], *сэ* [*1*]) и духовые (*шэн* [*6*], *ди* [*13*]) инструменты (см. там же, с. 217–225).

Со временем он стал необходимым элементом театрального действа, особенно музыкальной драмы (*сицюй*), согласно традиции, ведущей свое происхождение от профессиональной труппы певцов и танцоров, созданной в эпоху Тан императором Сюань-цзуном (прав. 712–756) и по имени части его дворца получившей обозначение «Грушевый сад» (*Ли юань*), ставшее потом нарицательным. Наиболее популярный жанр музыкальной драмы — знаменитая пекинская/столичная опера (**цзинцзюй**), явившаяся результатом развития театра в эпоху Юань и формирования куньшаньской оперы (*куньцюй*) в эпоху Мин, достигла расцвета и стала изысканным зрелищем для элиты только на закате эпохи Цин.

Согласно гипотезе известного исследователя театра и литературы Сунь Кай-ди (1944/52), китайский «театр нового времени произошел из кукольного (*куйлэй си*) и теневого театра (*инси*) [эпохи] Сун». Этот вывод может быть оспорен, но несомненны его основания, исходящие из общности репертуара, сценических приемов, поз и жестов, масочности образов и грима, символизирующих типовые характеры. Очевидна и беспрецедентная высокоразвитость кукольных и теневых театров Китая, которую по личным впечатлениям 1952 г. ярко описал такой специалист, как С.В. Образцов (1956/1957), отметивший также, что их типовых разновидностей больше, чем у традиционных театров живого актера.

С изобретенным на Западе, но, возможно, имеющим китайские корни кино Китай познакомился в 1896 г. Первоначально оно воспринималось как вариант «театра теней» (*инси*), или «театра теневого/волшебного фонаря» (*индэнси*), возводимого историографами ко временам от циньского Эр Ши-хуана (прав. 209–208 до н.э.) до **Хань У-ди** (прав. 141–87 до н.э.; см. т. 2, 4, т. 3 **Лю Чэ**) и достоверно известного с эпохи Тан (618–907) или Пяти династий (У-дай, 907–960; см. т. 5, с. 177–178), что отразилось и в принятых для его обозначения терминах: сначала — *инси*, затем — *дяньин* (букв. «электрические тени»). Производство собственных фильмов началось в 1905 г. в Пекине, впоследствии центр кинопромышленности переместился в Шанхай, а в последней трети XX в. мировую популярность завоевали кинофильмы из Гонконга (Сянгана), Тайваня и затем материкового Китая, всецело построенные на использовании традиционных приемов театрального и боевого искусства, которые всегда были очень близки друг другу. Стандартно деление всех спектаклей на «гражданские» (*вэньси*) и «военные» (*уси*) и обучение боевому искусству исполнителей не только мужских, но и женских ролей, что, в частности, описал в своих мемуарах крупнейший актер этого амплуа **Мэй Лань-фан** (1950–1961, публ. 1951, 1952, 1981, рус. пер. 1963). Даже одно из обозначений боевого и военного искусства, фехтования и бокса – *цзи-цяо* имеет общий смысл «искусство». Поэтому закономерно культовыми фигурами высокотехнологичного и ультрасовременного по форме, но архаичного по содержанию производства «киношинуазри» стали выдающиеся мастера *гун-фу* и *у-шу*: Малый Дракон (Сяо-лун) Брюс Ли (Ли Чжэнь-фань, 1940–1973), Сформировавшийся Дракон (Чэн-лун) Джеки Чан (Чэнь Лун, Чэнь Ган-шэн, род. 1954) и Джет Ли (Ли Лянь-цзе, род. 1963), а в целом подобная продукция в самом Китае ныне идентифицирована как выражающая национальную специфику и определена соответствующим термином *чжунго лю* — «китайское течение».

** *Кобзев А.И.* Специфика китайского искусства, отраженная в его обозначениях // XL НК ОГК. М., 2010; *Померанцева Л.Е.* Поздние даосы о природе, обществе и искусстве («Хуайнаньцзы» — II в. до н.э.). М., 1979, с. 82–91; *Ткаченко Г.А.* Космос, музыка, ритуал. М., 1990, с. 134–190; *он же.* Культура Китая: Словарь-справочник. М., 1999, с. 101–104; Философы из Хуайнани (Хуайнаньцзы) / Пер. Л.Е. Померанцевой. М., 2004, с. 406–412.

А.И. Кобзев, Г.А. Ткаченко

Культурно-историческая специфика искусства

Художественная традиция

Основные принципы

Искусство Китая развивалось непрерывно с неолита до наших дней. На протяжении пяти тысячелетий устойчивость художественной традиции обеспечивалась ее этническим и структурным единством. Активный рост населения приводил к постоянному увеличению численности лиц, вовлеченных в художественные процессы (мастеров, заказчиков, антикваров), что обусловило беспрецедентный объем художественного наследия. Распространение книжной учености способствовало раннему формированию теоретической рефлексии, представленной сотнями эстетических трактатов. Благодаря развитому историческому мышлению история основных видов китайского искусства была изучена и записана самими китайцами задолго до появления западной синологии.

Общепринято рассматривать историю искусства Китая по династийным эпохам. На каждом этапе своего существования китайское искусство достигало технического совершенства и полноты художественного выражения, что обеспечивало значительный резерв упреждающего развития, минимизировавший последствия социальных катаклизмов, сопровождавших смены династий и исторических формаций. Наиболее распространенный в мировой истории тип развития искусства характеризуется обрывами преемственности художественных традиций, связанными со сменами культурных парадигм. Не знавшие этого культуры или исчезали вовсе, или интегрировались другими, более динамично развивавшимися. Принципиально иначе обстояло дело в Китае, где материально-духовная амбивалентность энергетического осмысления мира исключала трансцендентные идеалы в искусстве. Стержнем художественной традиции стала национальная пластическая парадигма, сохранявшая базовые принципы во всех вариантах своих исторических воплощений. Для нее прежде всего характерно:

понимание художественной формы не как замкнутого объема, а как русла, визуализирующего сквозные циркуляции энергии **ци [1]** (см. т. 1);

восприятие формы не как массы, а как динамичной конфигурации единого пространственно-временного континуума, в котором граница между фоном и изображением относительна и изменчива;

гармонизация формы балансировкой полярных визуальных качеств и противоположно направленных векторов движения;

концентрация энергии в композиции элементов посредством доминанты центра и центростремительных векторов;

единство пластических принципов на макро- и микроуровнях художественной формы.

Чжэн Бань-цяо. «Скала и бамбук». XVII–XVIII вв.

При отсутствии в традиционной культуре понятия о креативном источнике мира искусство было сфокусировано на процессах, которые происходят «здесь и сейчас». Функцию изобразительного канона выполняла нумерология (**сяншучжи-сюэ**; см. т. 1), нормативы **фэн-шуй** и целый комплекс культурных практик, объединяемых термином *ян шэн* («пестование/вскармливание жизни»). Приоритет получали стилистические искания, соответствующие установке *ян шэн*, а появление художественных приемов, ей противоречащих, оперативно блокировалось. Доктринальное обеспечение искусства начиная с эпохи Восточной Чжоу осуществлялось основными направлениями философской мысли: конфуцианством, даосизмом, буддизмом.

Представление о полевом энергетическом единстве мира инициировало понимание творческого акта как высокой концентрации созидательной энергии *ци* [*1*], транслируемой посредством произведения искусства сквозь любые пространственно-временные дали. Благодаря центральному положению человека в триаде Небо–Земля–Человек антропное культурное пространство выступало как кульминацион-

Художественная традиция

ная зона энергетических циркуляций всего космоса. В эстетике разрабатывалась идея возможности духовно-энергетического резонанса (*ци юнь*) творческих актов разных эпох, ставшая гносеологическим обоснованием преемственности художественных школ и направлений. В культурной парадигме прошлое, настоящее и будущее понимались как единое энергетическое целое, а искусство было одним из важных способов их взаимодействий. Мерой таланта служил диапазон и интенсивность творческого резонанса мастера по всем трем временным параметрам художественной традиции.

Функцию социального регулирования здесь выполняло, с одной стороны, государство через академические институты, экзаменационную систему (**кэ цзюй**; см. т. 5), заказы двора и императорскую коллекцию, а с другой стороны — общество интеллектуалов, которые были основными собирателями произведений искусства, что не позволяло государству монополизировать контроль над художественной сферой. Между этими двумя социальными силами случались эстетические разногласия, которые периодически усиливались или ослаблялись. Однако основанная на конфуцианской идеологии общность системы социальных ценностей позволяла и государству, и обществу, не прибегая к кодификации изобразительных нормативов и теологической догматике, совместными усилиями блокировать антисоциальные тенденции в искусстве. Соединяя профанное с сакральным, телесное с духовным, китайская художественная традиция осуществляла свое главное антропологическое предназначение — продление бытия творческой личности в памяти культуры.

Древнейший период

Археологические исследования XX в. обнаружили в бассейнах рек Хуанхэ и Янцзы ряд неолитических культур с конца X тыс. до н.э. Несмотря на полицентричность китайского неолита, разностадиальность развития его центров и миграционные процессы, родственность расового, а позднее и этнического состава населения обусловила совместимость и преемственность региональных художественных традиций, основывавшихся на едином пластическом генотипе.

Неолитическая керамика прошла путь от стадии ручной спирально-ленточной лепки (VI–IV тыс. до н.э.) до изготовления на гончарном круге (III тыс. до н.э.), благодаря усовершенствованным конструкциям которого прочность и тонкость черепка соответствовали критерию «яичной скорлупы». Виды изделий очень разнообразны. Помимо сосудов изготавливались лепные маски и головы, статуэтки и модели построек. Декор керамики эволюционировал от монохромии (VI–V тыс. до н.э.) к преобладанию полихромии (IV тыс. до н.э.) и вновь к господству монохромии (III тыс. до н.э.). Характерны «торообразные (вращательные)» мотивы декора, а также натуралистично трактованные изобразительные элементы, выполненные в техниках гравировки, рельефных налепов и росписи. Композиция декора обычно строится на сочетании двух базовых пластических тем — движение с перемещением в пространстве и движение на одном месте, т.е. вращение (тор). В первом случае наблюдается осознанное стремление к взаимному уравновешиванию противоположно направленных векторов движения. Центры вращения являются одновременно истоком и стоком вихревых орнаментальных тем.

Фрагмент лика, керамика. Культура Яншао, IV тыс. до н.э.

Миска, керамика, полихромная роспись. Культура Мяодигоу, IV тыс. до н.э.

Из нефрита создавались топоры, ножи, диски *би* [*8*], кольца *хуань* [*7*], неполные кольца *цзюэ* [*8*], полудиски *хуан* [*4*], ожерелья, браслеты, шпильки, нефритовые цилиндры *цун*, топоры *юэ* [*5*], зоо- и антропоморфная пластика и пр. Имеются поделки из кости и ракушек. Обнаружены первые артефакты с лаковой росписью. На памятниках из керамики и нефрита представлены первые в истории китайского искусства изобразительные мотивы: свинья, сова,

Культурно-историческая специфика искусства

рыба, змея, ящерица, дракон, лягушка, тигр, волна, трава, облачная спираль, пламенеющая сфера, топор, личины духов и пр. По мере развития культуры на архаическое ядро тотемной семантики мотивов наслаивались календарные, мифологические, социальные и протофилософские смыслы. Так мотивы становились знаками-архетипами, обеспечивавшими единство символического языка в разных областях китайского искусства на всем протяжении его истории.

Для памятников протокитайского ареала показателен натурализм художественного мышления, который имел разные формальные проявления в зависимости от категории изображаемого объекта. Когда последний представлял собою не предмет, а процесс, то возникали иконографические схемы, фиксировавшие наиболее важные признаки его этапов. Нараставшая обобщенность иконографических схем сочеталась с передачей конкретности движения пластического образа. Формы сосудов и их декор выражают энергетические связи, которые проходят от одних элементов к другим и сквозь них. С этим связано отсутствие плоскостности и неизменный интерес к передаче динамики пластических форм, что отличает декор керамики культур протокитайского ареала от статики двухмерного геометризированного декора неолитических памятников других этнических субстратов. В процессе эволюции неолитического искусства были проявлены ключевые принципы национальной пластической парадигмы и сформированы устойчивые региональные традиции их воплощения.

Древние царства и империи

Во II тыс. до н.э. на территории Китая возникли первые государственные объединения, и наступила эпоха бронзы. Археологами обнаружены десятки городищ династии Шан-Инь, среди них наиболее известны — Эрлитоу, **Эрлиган** (все в совр. пров. Хэнань); самый крупный комплекс — Иньское городище (**Иньсюй**; см. т. 2) расположено близ г. Аньяна. Все постройки были деревянными; деревом же отделывались подземные погребальные камеры; стены жилых строений и погребальных камер расписывались. Искусство являлось частью сложных магических ритуалов, что отразилось в суггестивных свойствах шанских памятников.

Зарождение шанской каллиграфии происходило в рамках ритуалов гадания по трещинам на панцирях черепах и лопаточных костях крупного скота. Резьба в плотном материале требовала от исполнителя умения сочетать мощный нажим резца с ювелирной точностью движений. Почерк инскрипций отличают простота форм, равномерная толщина и прямизна линий, а также прямоугольность очертаний. Пластические свойства шанских гадальных надписей активно интерпретировались каллиграфами XX в. в почерке *цзя-гу* («щиток-кость»).

Шанские ритуалы включали подношения духам жертвенной пищи. Емкостями для нее служили массивные бронзовые сосуды, вес которых варьировался от 15 до 60 кг, а отдельные образцы весили до 700 кг. Со временем изделия покрывались пленкой зеленоватых, реже бурых окислов, в связи с чем коллекционеры последующих династий называли их *цин тун* («зеленая бронза»).

Прорисовка орнамента *тао-те*.
Эпоха Шан-Инь

Художественная традиция

Среди китайских знатоков уже на рубеже н.э. сложилась своеобразная «эстетика патины», выражавшая идею преодоления предначертанного временем распада силой культурной формы, связывающей потомков с их предками. Бронзовые сосуды и колокола отливались в придворных мастерских по разъемным формам.

К концу II тыс. до н.э. на основе форм неолитической керамики сложилась разветвленная типология ритуальной бронзы: котлы для приготовления пищи (*дин*, *ли* [*18*], *янь* [*16*]), контейнеры для подогрева и подачи жертвенной пищи (*гуй* [*12*], *доу* [*1*]), винные кубки (*цзюэ* [*7*], *цзюэ* [*3*]/*цзяо* [*4*], *гун*, *гу* [*14*], *чжи* [*29*]), контейнеры для подогрева и разлива вина (*цзя* [*9*], *ю* [*11*], *хэ* [*7*]), сосуды для хранения и преподнесения вина (*цзунь* [*2*], *фанъи*, *лэй* [*6*], *бу* [*8*], *ху* [*1*]), емкости для воды (*пань*, *и* [*32*]), ковши (*шао* [*1*]), ножи (*дао* [*4*]), платформообразные подставки *цзинь* [*10*] и подставки на ножках *цзу* [*6*], а также музыкальные инструменты и оружие. Изделия имеют фоновый узор в виде скругленных «облачных» спиралей *юнь-вэнь*, квадратных «громовых» спиралей *лэй-вэнь*, «рогообразного облачного узора» *цзяо-юнь-вэнь* и «узора перьевых облаков» *юй-юнь-вэнь*. Элементами рельефно проработанного декора служили зооантропоморфная маска *тао-те*, драконы *лун*, *куй*, *паньчи*, *чихуй* и разнообразные анималистические изображения. Для горизонтальных членений орнаментальных зон использовались «узор тетивы» *сяньвэнь*, «узор жемчужин» *чжу-вэнь* [*1*], «узор колец» *хуань-вэнь* или «узор витого шнура» *шэнвэнь*. На бронзовых и керамических сосудах встречается «узор клепок» *жу-дин-вэнь*, которые даются не только рядами, но и сплошь покрывают тулово, иногда на фоне квадратов с «узором грома». Элементы шанского декора были нормативны, но их набор и расположение варьировались в достаточно широком диапазоне. Шанское искусство репрезентировало сакральное могущество государства. Власть небесная, власть предков и власть правителя были имперсональными аспектами единой и единственной системы связи, действовавшей как в масштабах космоса, так и социума. Однозначность художественной образности шанской бронзы была условием ее магической эффективности в ритуале, в котором еще не было места для индивидуальной человеческой размерности и эстетического начала как самостоятельной культурной ценности. Ритуал должен был поддерживать космологически обусловленное господство шанского правления, в связи с чем в пластике «зеленой бронзы» была достигнута беспрецедентная концентрация энергии, значительно превосходящая артефакты как соседних с шанцами культур, так и изделия последующих эпох.

Ритуальные сосуды имели надписи, почерк которых получил названия *цзинь-вэнь* («письмена на бронзе») или *гувэнь* [*2*] («древние письмена»). В конце шанского периода появилась глазурованная керамика и «белая керамика» *бай-тао* каменной массы *интао*. Некоторые образцы столовой утвари имели лаковую роспись или были инкрустированы бирюзой.

Помимо шанских центров, во II тыс. до н.э. существовало искусство периферийных зон: культуры **Саньсиндуй** (пров. Сычуань), Учэн (пров. Цзянси), Сяцзядянь (Внутренняя Монголия) и некоторые другие.

В эпоху Чжоу искусство начало развиваться в составе онтологизированного этико-ритуального комплекса **ли [2]** (см. т. 1), в пространстве которого и возникали уже собственно художественные задачи. Благодаря этому стали возможны активные творческие поиски, вариативности которых способствовала нараставшая политическая раздробленность Китая. Эволюция искусства определялась историческим самосознанием чжоусцев, в свете чего художественные нормативы понимались как итог положительного опыта предков, подлежащего дальнейшему совершенствованию. Ключевым компонентом этого опыта были законы числовой семиотики и система ассоциативно-корреляционных связей.

В чжоускую эпоху каллиграфия оформилась как самостоятельный вид искусства, имевший самый высокий социальный статус. Было создано несколько региональных версий почер-

Сосуд *хэ* [*7*], бронза. Дин. Шан-Инь, XVI–XIV вв. до н.э.

Сосуд *янь* [*16*], бронза. Культура Учэн, 1400–1200 до н.э.

Культурно-историческая специфика искусства

ка *дачжуань*, в рамках которого рождались основы каллиграфической эстетики и разрабатывались технические приемы. Основной корпус памятников представлен надписями на изделиях из бронзы и камня. Письменные источники свидетельствуют о повсеместном развитии монументальных росписей и живописи на шелковых свитках, что подтверждается археологическими находками. В архитектуре господствовали деревянные строения; возводились двухэтажные павильоны и многоэтажные башни. Около IX–VIII вв. до н.э. начали производить черепицу, а затем и кирпич, который использовали по преимуществу для облицовки платформ и крепостных стен. Планировочным модулем в градостроительстве был магический квадрат *ло шу* (см. т. 1 **Хэ ту**, **ло шу**). Совершенствование технологии работы с бронзой привело к освоению отливки по восковой форме, гравировки, инкрустации драгоценными металлами и камнями. Типология ритуальных изделий существенно расширилась. Бронзовая утварь изготавливалась как для жертвоприношений, так и по политическим и мемориальным поводам. К ассортименту изделий из нефрита добавились ритуальные подвески, статуэтки, поясные пряжки и пр. В керамике сохранялись неолитические и шанские традиции, дополняемые приемами подражания бронзовым сосудам. Лаковое производство к концу эпохи стало отдельным и высокоразвитым ремеслом. Изобретение грунтового покрытия по ткани существенно расширило сферу применения лаков, в нее вошли архитектурные конструкции, оружие и доспехи, обеденная утварь, гробы и пр.

В V–III вв. до н.э. ярко проявилось своеобразие искусства автохтонных культурных зон: центральные царства (комплексы в Фэньшуйлине, пров. Хэбэй; в Цзиньцуни, пров. Хэнань; в Хоума, пров. Шаньси, и др.), южное царство Чу (комплекс в Лутайшани, захоронение Хоу И в уезде Суйсянь, оба — в пров. Хубэй; захоронения в окрестностях г. Чанша, пров. Хунань, и др.), северо-западное царство Цинь (комплекс в Фэнсяне, пров. Шэньси, и др.), восточные царства Ци и Янь (комплексы в Линьцзы и в Шанванцуни, оба — в пров. Шаньдун, и др.). Невзирая на стилистические особенности каждой из субтрадиций, действие общекитайских онтологических структур обеспечивало преобладание интеграционного вектора над центробежными тенденциями в искусстве.

Политические условия для новой стадии культурного синтеза были обеспечены военными успехами династии Цинь. В период Западной и Восточной Хань интеграционные процессы в искусстве носили постепенный и более естественный характер. Ханьский идеологический синтез (конфуцианство–легизм–даосизм) стал основанием для эстетического плюрализма и многих новаций в художественной сфере.

Стандартизация письменности при Цинь знаменовала подведение итогов тысячелетнего поиска оптимальных пластических решений в искусстве каллиграфии. Новая версия письма получила название *сяочжуань*. Одновременно с ней распространился протоуставной почерк *лишу*. В эпоху Хань совершенствовались сорта кистей и туши, появилась первая бумага. Каллиграфы разрабатывали все более скоростные техники письма, что привело к возникновению полукурсива *синшу*, скорописи *цаошу* и устава *кайшу*. В начале н.э. в среде служилых интеллектуалов появились люди, занимавшиеся каллиграфией не только в связи с требованиями своего социального статуса, но и для творческого самовыражения. С этого времени искусство каллиграфии начало развиваться как вследствие анонимных эволюционных процессов, вызревавших внутри региональных традиций, так и благодаря озарениям творчески одаренных личностей. Основателями авторской каллиграфии и первыми ее теоретиками считаются Ду Ду (I в.), **Цай Юн**, **Чжан Чжи** и **Чжун Ю**.

Сосуд *ху* [*I*], бронза. Сер. эпохи Чунь-цю

Сосуд *доу* [*I*], бронза. Царство Цзинь, рубеж Чунь-цю–Чжань-го

Конфуцианский мировоззренческий комплекс предопределил назидательные функции придворной живописи и специфику ее жанров: историко-легендарного, портретного, придворно-бытового и религиозно-мифологического. С конфуцианством было связано и появление нового типа художника — художника-ученого, совмещавшего чиновничью карьеру с творчеством. Художники-ре-

месленники по-прежнему выполняли основной объем работ по росписи дворцов и погребальных камер, но лидерство в художественных процессах с конца периода Хань постепенно переходит к интеллектуалам. Погребальная скульптура *юн* [*δ*], в ее камерном формате появившаяся в период Чжаньго, для захоронения императора **Цинь Ши-хуана** (см. т. 4) выполнялась в натуральную величину и была создана в беспрецедентном количестве (раскопы № 1–4; Линьтун, пров. Шэньси). Эффект «портретности» статуй достигался применением физиогномических схем и астрологических психотипов. Ханьская погребальная пластика вернулась к небольшим размерам и была разнообразна. Она создавалась либо в условной, либо в натуралистической манере. В первом случае статуэтки выполнены примитивно, во втором — высокопрофессионально. Преобладают изображения людей, домашних животных, а также модели домов, кухонных плит, «денежных деревьев» (**цянь шу**) и пр. В качестве материалов использовались керамика, дерево, бронза, реже камень. В погребальной пластике будничные сцены показаны без идеализации и очень живо. Задача погребального искусства состояла в том, чтобы наполнить склеп энергией и ритмами земной жизни, которая всегда имела в Китае абсолютную эстетическую ценность. Стены погребальных камер сплошь покрывались росписями или полихромными каменными и керамические рельефами, сюжеты которых соответствовали живописным жанрам. Подходы к погребениям украшала крупная монументальная скульптура «стражей могил». Сохранились 11 императорских усыпальниц и погребение Хо Цюйбина в окрестностях г. Сиань (пров. Шэньси; см. **Хо Цюй-бин му**).

Вся история китайской архитектуры определялась установкой «пестования жизни». По этой причине камень не стал главным строительным материалом Китая, а монументальность репрезентативных ансамблей создавалась не масштабностью одного главного здания, а количеством отдельных строений, дворов и садовых зон. Каркасно-столбовой метод строительства был основным. В южных регионах каркас заполнялся бамбуковыми решетками с глиняной обмазкой; в северных — кирпичной кладкой. Поскольку подвальные помещения под жилыми постройками запрещались правилами *фэн-шуй*, здания возводились на глинобитных стилобатах, облицованных кирпичом. Для того чтобы редко поставленные деревянные колонны могли выдержать вес тяжелой черепичной крыши, еще при Чжоу была разработана система консолей **доу-гун**, которая перераспределяла нагрузку на опоры и позволяла увеличивать вынос крыши. В IV–III вв. до н.э. концы крыш приобретают прогиб кверху. Кривизна крыши обеспечивала удаленный скат воды и аэродинамическую устойчивость конструкции. Тяжелая крыша соотносилась с полярностью *ян* [*Л*] (из оппозиции *инь–ян*; см. т. 1 **Инь–ян**), поэтому ее форма выражала невесомое парение. Легкие стены ассоциировались с полярностью *инь* [*Л*], в связи с чем их облик воплощал статику и гравитационное давление. Изменчивая игра светотени в консолях *доу-гун* соединяла эти две пластические полярности в целостный образ. Подобное несовпадение технических данных и художественных эффектов в зодчестве является уникальной особенностью китайской традиции. Единицей архитектурного комплекса еще с периода Чжоу был двор с главным строением в центре или в середине противоположной от входа стены. При последующих династиях данная планировка станет национальным пространственным стерео-

Кирпич с изображением мифической птицы *чжугуэ*. Пров. Шаньси. Эпоха Хань

Скульптурная группа «Старики за игрой в кости». Эпоха Хань

Культурно-историческая специфика искусства

типом жилой архитектуры и получит название **сыхэюань** («двор [со строениями] по четырем сторонам»). Всего было разработано пять типов зданий: павильон *дянь* [*4*], башенный павильон *тай*, беседка *тин*, башня *лоу*, галерея *лан*. Поскольку строения были деревянными, сохранились только остатки стилобатов, базы колонн и черепица.

В эпоху Хань процветало изготовление бронзовых зеркал (**цзин-цзы**), изделий из **нефрита** и **лака**. Набор **шелков** включал гладкие, креповые, газовые, камчатые и полихромные ткани.

«Смутное время»

В послеханьский период политическая раздробленность страны усугублялась массированными вторжениями кочевников, разорявших старые культурные центры. Но социальные катастрофы не приостановили общей позитивной динамики развития искусства, в котором завершался переход от анонимности к авторскому творчеству. Децентрализация культурных процессов выдвинула на первый план локальные художественные школы крупных аристократических семейств, которые по своей значимости и устойчивости нередко превосходили придворные центры. Утверждение личностного начала в искусстве сопровождалось становлением особой «эпатажной» культуры направления **фэн лю** («ветер и поток»; см. т. 1). Постепенно сформировалась устойчивая традиция экстатических психотехник и экстремальных художественных практик (включавших письмо и живописание собственными волосами, пальцами рук и ног, шапкой, комом бумаги, часто на стенах жилых комплексов, скалах и т.п.). Вариативность моделей ритуального и антиритуального поведения в искусстве позволяла учитывать различия в психофизиологической конституции творческих личностей и сводила противостояние новаторов и консерваторов к привычному взаимному дополнению полярностей *инь-ян*.

Север Китая, находившийся тогда под властью чужеземных династий, был центром сохранения ритуально-монументальных традиций ханьской каллиграфии. На юге, где уцелела китайская государственность, развивались авторские новации, связанные с творчеством мастеров семейств Вэй, Су, Лу, Си, Юй и Се, а также прославленного семейства Ванов, представленного такими именами, как Ван Си-чжи, Ван Сянь-чжи (см. **Эр Ван)**, Ван Вэй-чжи (IV в.), Ван Хуй (IV в.), Ван Сюнь (350–401), Ван Сэн-цянь (426–485), Ван Цы (ок. 451–491), Ван Чжи (V в.) и **Чжи-юн**.

Среди новаций эпохи было распространение живописи на горизонтальных свитках **цзюань**. Возникнув в конце эпохи Чжоу в русле практики иллюстрации к текстам, она постепенно превратилась в самостоятельный вид живописи, дополнявший традиционную стенопись и декоративные росписи. Среди художников своего времени первое место занимает **Гу Кай-чжи**. Пейзажные фоны, появившиеся еще в период Хань как в живописи, так и в скульптуре, к концу «смутной эпохи» эволюционировали в самостоятельный жанр *шань-шуй* («горы-воды»), о чем свидетельствуют письменные источники и сунские копии оригиналов VI в.

Будда.
Ок. 550–557 гг.

В III–VI вв. происходило становление эстетики как самостоятельной области знания. Возникла письменная традиция, фиксировавшая беседы и рассуждения корифеев в области искусства, адресованные теперь уже не только членам семьи, но всему профессиональному сообществу, а также любителям и коллекционерам. Лаконичный стиль текстов восходил к профессиональным поговоркам и был рассчитан на богатую изустную традицию их комментирования. Дошли фрагменты сочинений Ван Си-чжи, Гу Кай-чжи, трактат Цзун Бина «Введение в пейзажную живопись» («Хуа шань шуй сюй»; кон. IV — нач. V в.) и трактат Се Хэ «Заметки о категориях старинной живописи» («Гу хуа пинь лу»; рубеж V–VI вв.).

Скульптура в Китае никогда не относилась к разряду высоких искусств, поскольку требовала грубого физического труда, и интеллектуалы ею не занимались. Поэтому скульптуре не посвящались трактаты, а имена скульпторов, в большинстве своем неграмотных или малограмотных ремесленников, забывались. Как и при династиях Цинь и Хань, скульпторы продолжали работу над оформлением погребальных комплексов (пример тому — некрополь V–VII вв. в окрестностях Нанкина, включающий 31 захоронение), но появление буддизма придало новый импульс развитию искусства ваяния.

Художественная традиция

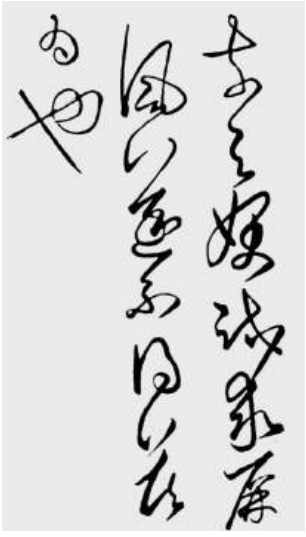
В связи с активным распространением буддизма китайское искусство впервые в своей истории масштабно и комплексно восприняло чужеземные изобразительные нормативы. Буддизм принес в Китай традицию создания монументальных поклонных образов. Скульптурные алтарные ансамбли, выполненные в глине, дереве, лаке или бронзе, стали главными элементами храмового убранства. Донаторы заказывали многометровые рельефные композиции в скальных храмах и пещерных монастырях. Крупнейшими ансамблями китайско-буддийского искусства являются пещерный монастырь Могао в **Дуньхуане**, скальные храмы Бинлинсы (V–X вв.), Майцзишань (IV–XVII вв.; все — в пров. Ганьсу), **Юньгансы** (V–XII вв.; пров. Шаньси; см. т. 2), Лунмэнь (V–IX вв.; пров. Хэнань), горный буддийский монастырь Сюанькунсы (ок. V–XVII вв.; пров. Шаньси) и др. Скульптурный декор большинства скальных храмов выполнялся в традиционном для китайских мастеров материале — глине (которую в смеси с органическими наполнителями накладывали на каркас из деревянных кольев, щепы, металлической проволоки и веревочной обмотки); верхний моделирующий слой глины ярко раскрашивали. Особо крупные поклонные изображения выполнялись в камне. Под действием адаптационных механизмов китайской культуры индийский изобразительный канон к концу периода претерпел кардинальную трансформацию.

В памятниках прикладного искусства III–VI вв. заметны индийское, ближневосточное и даже античное влияния. Прагматичный отбор чужеродной культурной информации со временем привел ее к нескольким орнаментальным темам, соответствующим национальной традиции и исконной пластической парадигме.

Эпохи Суй и Тан

Это время ознаменовалось новым этапом объединения региональных художественных традиций, отличительной особенностью которого было сочетание глубинного этноцентризма с космополитической открытостью, утонченного аристократизма с тягой ко всему простонародному. По мере развития авторского творчества пространство художественной традиции начало заполняться зонами локализации индивидуального опыта. Границы авторских фракций обозначались термином «врата» (*мэнь*). Освоение художественного опыта выдающегося мастера понималось как попадание в его топос и передавалось выражением «достичь врат и войти [в них]» (*дэ мэнь эр жу*). Пространство фракции отдельного стилистического направления было однозначно сцентрировано вокруг главной фигуры основателя школы, который «сам стал вратами» (*цзы ли мэнь-ху*). В тех случаях, когда достоверно установить личность основоположника какого-либо явления было невозможно, подбирался более или менее подходящий исторический персонаж или же образ заимствовался из историзированного (эвгемеризированного) мифологического репертуара. Основание собственной школы было высшей целью творческих усилий и понималось как расширение топологии культурной традиции в целом. Фракции с постоянными стилистическими признаками представляли собой определенные центры, образующие структурный каркас общего пространства, в котором осуществлялась постоянная миграция конкретных мастеров от стиля одного корифея к стилю другого. Индивидуальность отдельного мастера раскрывалась в уникальном характере осуществляемого им пути. Сочетание стационарных эталонных центров с имеющими индивидуальную конфигурацию динамичными связями между ними способствовало развитию художественного опыта не столько вширь, сколько вглубь, что позволяло постоянно поддерживать высокий художественный уровень. Новые стилевые фракции возникали на линиях пересечения «путей» среди «выходов и входов» и индивидуализировались уникальным характером своего «узора». Так в развитии художественной традиции наращивалось разнообразие при единообразии общих художественных признаков.

В эпоху Тан придворные каллиграфы синтезировали технику письма и художественные приемы мастеров, работавших в предыдущий период. На основе этого синтеза каждый из них создал собственный индивидуальный стиль, в сумме эти стили



Ван Си-чжи. Каллиграфия в стиле *цаошу*. IV в.

Культурно-историческая специфика искусства

образовали единый для всех последующих поколений каллиграфов фонд, получивший статус ортодоксальной нормы. Отталкиваясь от наследия Ван Си-чжи, танские мастера развивали каллиграфическую традицию в двух противоположных направлениях. Одно, получившее название *нэй е* («внутреннее сжатие»), связано с уставными почерками, в пластических параметрах которых каллиграфы наращивали энергетическую концентрацию форм и усиливали плотность композиционных структур (**Юй Ши-нань**, **Оуян Сюнь**, **Чу Суйлян**, **Янь Чжэнь-цин** и др.). Мастера другого направления — *вай то* («внешнее расширение»), такие как **Чжан Сюй** и **Хуай-су**, развивали скорописное наследие Ван Си-чжи в сторону все бóльшего расширения амплитуды движения кистью, что придавало почеркам значительную эффектность.

Произведения танских живописцев дошли до нас преимущественно в копиях последующих столетий, потому что вплоть до X в. господствовала практика захоронения свитков вместе с их владельцами. Придворные художники были прикреплены к Департаменту живописи и имели чиновничьи ранги. По заказу двора они расписывали дворцы, присутственные места и склепы знати. Шедевром монументальной живописи эпохи Тан является роспись захоронения принцессы Юн-тай (близ г. Сиани пров. Шэньси, **Юн-тай му**; 706). Ведущий фигуративный жанр — *жэньу* («люди») включал в себя портрет, сцены придворной, городской и сельской жизни, а также историко-легендарную тематику. Название *хуа-няо* («цветы-птицы») получил появившийся анималистический жанр, подвидами его были изображения быков, лошадей, тигров, драконов и рыб. Активно развивался пейзажный жанр, значимость которого неуклонно возрастала. Появился жанр архитектурной ведуты, позднее именуемый *цзе-хуа* («живопись по разлиновке»). Отдельную жанровую группу составляли произведения буддийской и даосской тематики.

Обозначились две основные линии последующего развития живописной традиции. Первая связана со старой техникой **гун-би** («тщательная кисть») и эстетическим принципом *се-шэн* («изображать жизнь»); к ней принадлежали **Ли Сы-сюнь** (651–717), **Ли Чжао-дао** (670–730), **Янь Ли-бэнь** (VII в.), **Чжан Сюань** (VIII в.), **Чжоу Фан** (VIII в.), **Хань Гань** (VIII в.) и др. Вторая линия возникла на базе новой техники *цзянь-би* [*1*] («лапидарная кисть») и выражала принцип *се-и* («отражать/писать идею»); ее основоположниками считаются **Ван Вэй** (701–761; см. также т. 3) и **У Даоцзы** (700–760). Всем направлениям танской живописи присуща монументальная простота стиля и цельность гармоничных образов. Былой интерес к передаче стремительности движения сменился желанием отразить паузу в нем, когда пластика персонажей как бы «зависает» в состоянии глубокой расслабленности. Идеалом женской красоты стала зрелая полнотелость. Знатоки ценили в живописи достоверность и позитивное отношение к жизни, а критериями одухотворенности творчества считались естественность и внутренний покой. Крупнейшими теоретиками искусства были Чжан Хуай-гуань (VIII в.), Ван Вэй, Чжан Янь-юань (IX в.) и др.

Для китайско-буддийского искусства в эпоху Тан характерно обмирщение не только второстепенных, но часто и центральных персонажей, в которых отстраненная идеализация сменилась натуралистичностью и бытовой конкретностью, что свидетельствовало об окончательной китаизации индийского изобразительного канона. Продолжались работы в старых буддийских центрах, высекались новые скальные храмы (**Дацзу**, пров. Сычуань). Наряду с камерными произведениями создавались колоссы, самым крупным из них является 71-метровый Большой Будда (на горе Линъюньшань, пров. Сычуань, VIII в.; см. рис. на с. 179). В целом «гигантомания» не была свойственна национальной пластической парадигме, поскольку считалась энергетически не целесообразной, но эпизодически она случалась в истории китайского искусства как результат глубинных конфликтов между «своим» и «чужим», как громкое заявление о победе первого над вторым. Авторы искусствоведческих трактатов единодушно оценивали макро- и микроформаты в каллиграфии, живописи и скульптуре как проявление вульгарности.

Фрагмент свитка Хань Хуана «Пять буйволов». VIII в.

Художественная традиция

Столица танской империи Чанъань (ныне Сиань, пров. Шэньси) представляла собой крупный градостроительный ансамбль площадью 84,1 кв. км. Отсутствие в китайской культуре противопоставления духа и материи обусловило единство нормативов *фэн-шуй* для светской и культовой архитектуры. Храм понимался как дом для репрезентируемого скульптурой «тела» божества, а потому возводился в тех же материалах, по таким же правилам и в тех же формах, что и дворец правителя. В пров. Шаньси сохранились буддийские деревянные храмы эпохи Тан в монастырях Наньчаньсы (782) и Фогуансы (857).

Отличительной особенностью буддийского храма было наличие пагод. По своим функциям они делятся на хранилища (куда помещались реликвии, вотивные предметы, свитки, монастырская казна) и мемориалы (в которые замуровывались урны с пеплом от кремации). К последнему типу относится комплекс из 500 пагод Талинь (Лес пагод, VIII в.) в монастыре Шаолиньсы на горе Суншань (пров. Хэнань). Различают малые и высотные пагоды; малые обычно не имеют внутренних помещений. Таковы, например, квадратная пагода VII в. (монастырь Сюдинсы в окрестностях г. Лояна пров. Хэнань), октагональная Чаньшита (Пагода наставника Чань) на горе Суншань и Цзютайта (Девятибашенная пагода), обе — VIII в., пров. Хэнань. Высотные многоярусные пагоды сохранились в Сиани (пров. Шэньси): Даяньта (VII в.); Шаньдао (706) в монастыре Сянцзисы; Сяояньта (VIII в.) и др.

Императорские погребальные комплексы при династии Тан строились с необычайным размахом. Ансамбль из 18 усыпальниц VII–VIII вв. находится в окрестностях Сиани. В некоторых комплексах сохранились массивные (высотою 2–6 м) каменные изваяния, оформлявшие «дорогу духов» (в гробнице Цяньлин уцелело свыше 100 подобных скульптур, в гробнице Шуньлинь — 30 скульптур). Погребальная скульптура изготавливалась в эпоху Тан в таких масштабах, что пришлось законодательно регулировать ее размеры и количество сообразно рангам знатности. Терракотовые статуэтки не только расписывали, но и начали покрывать цветной глазурью. Помимо традиционных образов слуг, служанок и актеров были популярны изображения иностранных купцов и верблюдов.

На рубеже VI–VII вв. в обиходе появился фарфор, который отличался от «каменной» керамики (имевшей цветной и непросвечивающий черепок; см. Общ. разд.) своей белизной и «свечением». Первые бытовые изделия из фарфора произведены в мастерских Динчжоу (пров. Хэбэй); в VIII в. заработали печи в местности Цзиндэчжэнь (пров. Цзянси). Но в количественном и качественном отношении среди элитной продукции в то время лидировала каменная масса, покрытая бесцветной или цветной глазурью. Во 2-й половине I тыс. в связи с похолоданием климата в бассейне р. Хуанхэ в Китае произошло изменение уровня жилого пространства интерьера, распространились высокие формы мебели и такие ее новые виды, как кресла и стулья. В танскую эпоху большой популярностью пользовались полихромные шелка. Появились новые типы тканей: атлас, бархат, парча. Простолюдины, как и прежде, одевались в конопляные ткани, но возникли и первые центры хлопчатобумажного производства. Тяга к роскоши и космополитизм художественных вкусов этой эпохи ярко проявились в изделиях из металла. Расцвет золотого и серебряного дела совпал с проникновением тибетского и сасанидского влияний. Китайские мастера в совершенстве освоили новые, пришедшие с Запада техники золочения, тиснения, чеканки и филиграни.

Бодхисаттва из пещеры № 205 в Дуньхуане. Нач. эпохи Тан

Модель пагоды. Позолоченная бронза. Эпоха Тан

Культурно-историческая специфика искусства

Эпохи Пяти династий и Сун

В это время развитие искусства поддерживалось меценатством двора и частными коллекционерами, собрания которых разрастались до масштабов крупных музеев. Для обеспечения высокого культурного уровня придворного искусства император Хуй-цзун (**Чжао Цзи**) в 1104 г. открыл придворную школу каллиграфии (*Шу-сюэ*) и Школу живописи (*Хуа-сюэ*), преобразованную в 1112 г. в Академию живописи (**Хуа-юань**). Каллиграфы тяготели к раскрытию индивидуальных аспектов творческого вдохновения. Самым видным мастером эпохи Пяти династий был **Ян Нин-ши**. Сунскую каллиграфию представляют школы великой «четверки мастеров»: **Цай Сяна**, **Хуан Тин-цзяня**, **Су Ши** (также см. т. 3) и **Ми Фу**. Всего в эпоху Сун работало свыше 1000 каллиграфов, а общее число трактатов превышает две сотни наименований.

Социальный статус живописцев приблизился к положению каллиграфов (некоторые из них проявили себя и как выдающиеся живописцы). Теснейшая и органичная связь живописи с философией и литературой обусловила ее глубоко интеллектуальный и межконфессиональный характер. Практика обучения традиционно состояла из начального этапа копирования работ предшественников, затем письма с натуры и, наконец, самостоятельного творчества. Техника живописи на свитках постоянно усложнялась все новыми приемами письма, изобретение которых позволяло авторам создавать собственные живописные стили. В эпоху Сун все пейзажные жанры достигли кульминационной полноты развития. Изменилась иерархия жанров, на первое место вышел пейзаж, сохраняющий его и по сей день. Представителям западной культуры может показаться, что китайский пейзаж выражает сентиментальное растворение человека в природе. Но для китайского интеллектуала это означало варваризацию. Пейзаж, выстроенный по нормативам *фэн-шуй*, демонстрировал превращение всех форм и энергий природной жизни в элементы внутренней структуры индивида. Живописец видел свою задачу в том, чтобы «довершать» (*чэн* [*2*]) своим мастерством то, что ему предоставляли Небо и Земля. «Довершать» — значит делать пригодным для потребления человеком, будь то усвоение чревом или визуальное восприятие, ибо в программе «пестования жизни» (*ян шэн*) первое и второе были тесно связаны между собой.

В эпохи У-дай и Сун окончательно сформировались четыре сферы живописной традиции. Ее консервативный полюс представляла академическая, или придворная, живопись (*гун-тин-хуа*) в лице таких мастеров, как **Гу Хун-чжу** (X в.), **Чжоу Вэнь-цзюй** (нач. X в. — ок. 970), **Цзин Хао** (X в.), **Гуань Тун** (X в.), **Го Си** (1020–1090), Чжао Цзи (император Хуй-цзун), **Чжан Цзэ-дуань** (кон. XI — нач. XII в.), **Ван Си-мэн** (кон. XI — нач. XII в.), **Ли Тан** (1050–1130), Ли Ди (ок. 1100–1197), Сяо Чжао (XII в.), Янь Ци-пин (XII в.), Су Хань-чэнь (XII в.), **Чжао Бо-цзюй** (XII в.), **Ма Юань** (ок. 1170–1240), **Ся Гуй** (раб. 1190–1225) и др. Сочетанием фамилий двух последних мастеров критики обозначили академический стиль конца Сун — «школа Ма–Ся». В жанре *хуа-няо* («цветы [и] птицы») работали **Хуан Цюань** (903–965/968), **Цуй Бо** (XI в.), У Юань-юй (2-я пол. XI — нач. XII в.), Ай Сюань (XI в.), И Юань-цзи (XI в.) и др.

Фрагмент свитка Чжан Цзэ-дуаня «Праздник поминовения предков на р. Бяньхэ». Кон. XI — нач. XII в.

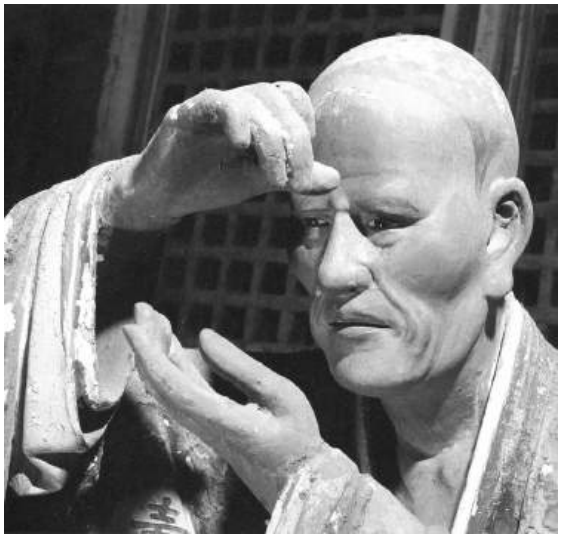
Полюс творческой свободы и новаций составило направление **вэньжэнь-хуа** («живопись интеллектуалов») или *ши-да-фу-хуа* («живопись сановных мужей»), представители которого Су Ши, Ми Фу и др., принадлежа к социальной элите, не зависели от заказов. Эти мастера продолжали линию Ван Вэя и таких живописцев, как **Дун Юань** (X в.), **Цзюй-жань** (X в.), **Сюй Си** (X в.), **Ли Чэн** (919–967), **Фань Куань** (950 —

ок. 1027) и Вэнь Тун (1018–1079). Мастером бытового жанра в технике тушевого контурного рисунка (*бай мяо*) был **Ли Гун-линь** (1049–1106). Психотехническими экспериментами с художественной формой занимались монахи-художники буддийского направления *чань* (такие, как жившие в кон. XII — 1-я пол. XIII в. **Лян Кай**, **Му Ци**, Янь Хуй и др.; см. т. 1 **Чань школа**). Их творчество было популярно в Корее и Японии, но китайские меценаты не поддерживали чаньское направление, находя его излишне эксцентричным и сугубо эзотерическим.

Многочисленный слой ремесленников представлял четвертую сферу — так называемой простонародной живописи (*су-хуа*), по своей консервативности смыкавшейся с академической живописью, образчики которой цитировались и варьировались народными мастерами на доступном им уровне. Подобное устройство живописной традиции позволяло сохранять и продуктивно развивать накопленный опыт. Тесное взаимодействие всех четырех сфер облегчалось единством жанров и живописных техник.

Наличие двух полюсов — консервативного и новаторского — в каллиграфии и живописи обеспечивало оперативную самокоррекцию художественной традиции по принципу *инь-ян*. Двухполюсный механизм развития традиции способствовал появлению и сосуществованию противоположных стилистических направлений и школ. Механизм полярностей позволял гибко сочетать дифференциацию художественного опыта с его синтезом, т.к. новаторы всегда имели блестящую традиционную подготовку, а традиционалисты быстро осваивали и превращали в академическую норму успешные эксперименты новаторов. Если в отношении модели исторических циклов принцип *инь-ян* подразумевал фазы расцвета (*ян* [*I*]) и упадка (*инь* [*I*]) правления династий, то применительно к культуре в целом это означало, что традиция проходит через постоянную смену фаз внутреннего (*инь* [*I*]) и внешнего (*ян* [*I*]) развития. При этом фаза *инь* [*I*] в искусстве аккумулировала субъективно-экзистенциальные смыслы (период Лю чао, дин. Сун), а фаза *ян* [*I*] — социально значимое содержание (дин. Хань, Тан). Авторы трактатов говорят об упадке и возрождении только применительно к конкретным школам, а рассуждения о фатальном кризисе художественной традиции в целом не характерны для китайской критики.

Столицей Северной Сун (960–1127) был г. Кайфэн (пров. Хэнань), имевший в плане ромбовидные очертания и стены протяженностью 27 км. Композиции дворцовых и храмовых ансамблей стали сложнее из-за большего количества составлявших их частей. Главные храмовые павильоны возводились в 2–3 этажа. Прогиб крыш увеличился, а в консолях *доу-гун* появилась дополнительная наклонная балка со скошенным концом *ан*. Архитектор Ли Цзе (1035–1110) составил свод архитектурных правил **«Ин цзао фа ши»** («Строительные нормативы»; 1103). Из деревянных храмов сохранились: павильон Саньциндянь даосского монастыря Юаньмяогуаньсы (пров. Фуцзянь; 1009); Шэнмудянь в монастыре Цзиньсы (пров. Шаньси; 1023–1031); главный павильон святилища Гуаньдимяо (пров. Шаньдун; 1128); храм Гуань-инь в монастыре Дулэсы (пров. Хэбэй; XI в.; см. т. 2 **Гуань-инь**); библиотечный корпус в монастыре Лунсинсы (пров. Хэбэй; XI в.); ансамбль монастыря Шаньхуасы в г. Датун (пров. Шаньси; XII в.) и др.



Статуя архата из монастыря Линъяньсы (пров. Шаньдун). XII в.

Деревянные пагоды имели октагональное сечение, обходные галереи на каждом этаже и черепичные крыши с широким выносом, например, пагоды Люхэта в Ханчжоу (пров. Чжэцзян; 970), Шицзята в монастыре Фогуансы (пров. Шаньси; XI в.) и др. Обилием рельефного декора, имитирующего деревянные конструкции, отличались кирпичные многогранные пагоды: Тета в г. Кайфэн (957), пагода монастыря Кайюаньсы в г. Динсянь (пров. Хэбэй; XI в.),

Культурно-историческая специфика искусства

«ребристая пагода» монастыря Тяньнинсы в Пекине (XII в.) и др. Аналогично декорировались и каменные пагоды: Цзючжоута (пров. Сычуань; 1000); пагоды в монастыре Чуншэнсы (пров. Юньнань; XII в.) и др. Сооружались даже пагоды, полностью состоявшие из чугунных конструкций и плит, например в Даньяне (пров. Хубэй; 1061).

Монументальная каменная скульптура этого времени представлена памятниками захоронений императоров Шэнь-цзуна (1085) и Чжэ-цзуна (XI в.), находящихся в пров. Хэнань. Скульптура пещерных буддийских комплексов продолжала свое развитие преимущественно на юго-западе Китая, прежде всего в Дацзу. Сохранилось большое количество алтарной скульптуры из глины: ансамбли XI в. в монастыре Хуаяньсы в г. Датун (пров. Шаньси), группа архатов монастыря Линъяньсы (пров. Шаньдун), одиннадцатиликая Гуань-инь из монастыря Дулэсы (пров. Хэбэй), ансамбль в павильоне Шэнмудянь монастыря Цзиньсы (пров. Шаньси), ансамбли XII в. — в даосском храме Эрсяньмяо и храме Дунъюэмяо (оба — в пригороде г. Цзиньчэн пров. Шаньси) и др. Характерный образец деревянной храмовой скульптуры представляет триада «Будда Шакьямуни с бодхисаттвами Манджушри и Самантабхадра» (монастырь Гуаншэнсы, пров. Шаньси; XII в.; см. т. 2 **Вэньшушили** и **Пу-сянь**). Самым крупным памятником бронзовой храмовой скульптуры является 22-метровая Гуань-инь в монастыре Лунсинсы (пров. Хубэй; X в.). Вместе с тем получила распространение и монументальная скульптура из железа (например, стражи в храме Чжунъюэ на горе Суншань, пров. Хэнань; XI в.). Шедевром скального ваяния по праву считается пятиметровое изображение **Лао-цзы** в пров. Фуцзянь (XII в.), отразившее в своей иконографии значительное влияние **буддизма** (см. т. 1).

Интересные изменения в начале X — во второй половине XIII в. произошли и в сфере художественного ремесла. Производство селадонов — разновидности керамики с глазурью пастельных тонов — началось в период У-дай и утвердилось в эпоху Сун. В отделке вещей этого времени широко применялись декоративные трещины в глазури (кракле, цэк), а также их сочетание с краской. Фарфоровые изделия стали тонкостенными, декор гравировался или создавался в различных рельефных техниках. Сунские ткачи достигли совершенства в производстве тканей по технологии *кэ-сы* («резной шелк»); мастерство вышивальщиц достигло уровня, позволявшего создавать точные копии сложных живописных произведений.

Эпоха Юань

В это время, отмеченное правлением монголов, каллиграфическая традиция вступила в новую фазу своей эволюции. Доминирующая установка формулировалась как «стремление к главенству древности» (*чжуй цю шан гу*), и в соответствии с ней авторская концепция была ориентирована на проникновение в замыслы мастеров прошлого. Тремя крупнейшими каллиграфами эпохи были **Чжао Мэн-фу**, **Ян Вэй-чжэнь** и **Чжан Юй**. Монгольская администрация официально покровительствовала лишь буддийской и даосской живописи, но благодаря творчеству мастеров *вэньжэнь-хуа* китайская традиция не только сохранила свои принципы, но и пришла к новым выдающимся результатам. Национальная критика выделяет «шестерку великих» юаньских живописцев, которую возглавляет Чжао Мэн-фу, далее следуют мастера *вэньжэнь-хуа* **Гао Кэ-гун**, Хуан Гун-ван (1269–1354), **У Чжэнь** (1280–1354), **Ни Цзань** (1301–1374) и **Ван Мэн** (1308–1385). Видными художниками эпохи были **Цянь Сюань** (1239–1301), Ли Кань (1245–1320), Ли Ши-син (1282–1328), Ван И (XIV в.), **Жэнь Жэнь-фа** (1254–1327) и др. В ряду монументальных работ до нас дошли росписи даосского храма Юнлэгун (пров. Шаньси). В архитектуре этого времени происходило активное проникновение форм тибетского зодчества, что нашло отражение в пагоде Байта в Пекине (1271). Распространялась буддийская тантрическая иконография, широко представленная скульптурой в бронзе, дереве и сухом лаке. В процессе восстановления разрушенных монголами старых центров изготовления керамики обновлялись технологии ее производства, ассортимент и декор изделий. Изготавливался фарфор с подглазурной кобальтовой росписью, налаживалось изготовление перегородчатых эмалей.

Эпоха Мин

Все прежние институты традиционной китайской культуры восстановились и расширились. Сознание национального превосходства в области культуры над всеми известными тогда китайцам странами определяло развитие минского искусства в целом. Была проведена очередная систематизация и канонизация культурного наследия, прежде всего периодов Сун и Юань. К XV в. художественная традиция достигла творческой полноты, что стало важным фактором ее после-

Художественная традиция

дующей исторической эволюции. Концентрация опыта сообщала плодотворный заряд даже рядовым мастерам, которым не требовалось понимать до конца эстетические принципы, а было достаточно следовать традиции, мощная инерция которой выводила их на достойный уровень художественного качества. Эта же концентрация опыта осаждала амбиции молодых талантов, направляя их усилия на достижение вершин, покоренных корифеями прошлого. Те из минских мастеров, кто преодолевал уровень формального эклектизма, к старости создавали уникальные авторские стили, обогащавшие традицию новыми достижениями.

При династии Мин работало около 2000 каллиграфов. Особенность эпохи заключалась в том, что ведущие художественные процессы и наиболее высокое качество произведений в каллиграфии были связаны не с традиционалистами или экспериментаторами, а с промежуточными направлениями, которые локализовались вне Пекина, в крупных провинциальных центрах. Направления различались между собой либо выбором корифеев, либо степенью допустимой свободы обращения с наследием древних. Как и при династии Сун, многие каллиграфы были также видными художниками. К мастерам направления **У-пай**/*Умэнь-пай* относятся: **У Куань**, **Чжу Юнь-мин**, **Вэнь Чжэн-мин**, **Ван Чун** и др. Лидер и теоретик направления *Сунцзян-пай* — **Дун Цичан**. Каллиграфы **Сун Кэ**, **Ли Дун-ян**, Син Тун (1551–1612) не входили ни в одно из объединений. Направление каллиграфической эксцентрики (*се* [*2*]) представляют **Чэнь Чунь**, **Сюй Вэй**, **Чжан Жуй-ту**, **Ван До**, **Фу Шань** и др.

В 1420-х годах была восстановлена Академия живописи (**Сюань-дэ хуа-юань**). Как и в каллиграфии, в живописи происходило бурное развитие и напряженное соперничество региональных центров и школ, что способствовало обилию художественной продукции и определяло ее высокое качество. Появился широкий слой образованных профессиональных художников, работавших вне государственной академической системы. Их неформальным творческим объединением стала «школа Чжэ» (**Чжэ-пай**), возрождавшая стиль «школы Ма–Ся» и объединявшая таких мастеров кисти, как **Дай Цзинь** (1388–1462), У Вэй (1459–1508), **Лань Ин** (1585–1664), Чэнь Хуншоу (1598–1652) и др. Художники «школы У» (*У-пай*): **Шэнь Чжоу** (1427–1509), Вэнь Чжэн-мин, Вэнь Бо-жэнь (1502–1575), Ван Чун, Чжан Фу-ян (1410–1490), **Чэнь Чунь** (1483–1544), Цянь Гу (1508–1572?) и др. Работали и художники-одиночки: Ван Мянь (1287–1359), Тан Инь (1470–1523), Чоу Ин (1525–1593), **Сюй Вэй**, и др., которые развивали направление *вэньжэнь-хуа*.

В эпоху Мин был заново отстроен Пекин, план которого состоит из будто вставленных друг в друга прямоугольников — Запретного города в центре и Внутреннего города вокруг. Внешний город примыкал с юга; за ним располагался храм Неба. Во всех ансамблях доминировал принцип осевой зеркальной симметрии. Самыми крупными мемориальными комплексами являлись погребение императора **Чжу Юань-чжана** (см. т. 4) в окрестностях Нанкина и комплекс захоронений 13 императоров под Пекином. Тибетские и южноазиатские влияния воплотились в новом виде строений, в которых несколько пагод были соединены общей платформой (храм Утасы в монастыре Дачжэньцзюэсы, Пекин, 1473). Продолжалось возведение культовых построек по канонам архитектуры ислама. Но, поскольку мусульманское зодчество, проникнув в Китай в VIII–IX вв., быстро утратило свою специфику, в мечети Цинчжэндасы (г. Сиань) мусульманский стиль присутствует только в декоре интерьера.

Гравюра 1601 г. к пьесе Чжан Фэн-и «Красная мухогонка»

Прикладное искусство эпохи Мин отличает единство функционального и эстетического начал. Установка *ян шэн* обусловила неизменно высокие требования к эргономичности форм и декора изделий в прикладном искусстве, особенно в костюме и меблировке интерьеров. Производство фарфора процветало в разных центрах, но прежде всего в Цзиндэчжэне (пров. Цзянси). Помимо синей росписи фарфора (кобальтом), применялась и красная подглазурная роспись (окислами железа); появились техники надглазурной росписи, вначале — трехцветная (*сань цай* [*1*]), а в XVI в. — пятицветная (*у цай*) роспись. К орнаментальным мотивам добавились сюжетные многофигурные композиции и пейзажные

Культурно-историческая специфика искусства

темы. На период Мин пришелся и пик расцвета селадонов, которые украшались подглазурным врезанным или легким рельефным орнаментом. Большого разнообразия достигло изготовление лаков, среди которых различались расписные, рельефные, резные, инкрустированные, с золотым покрытием или золотым краплением. В это время началось массовое производство **перегородчатых эмалей** (см. Общ. разд.).

Эпоха Цин

Вторжение маньчжуров в Китай и установление их власти не сопровождалось глобальной дезорганизацией культурной жизни, как при монголах, однако узость приоритетов маньчжурской администрации тормозила развитие официального искусства. Увлечение «европейщиной» при дворе до конца эпохи Цин не внесло существенных изменений в чрезмерно консервативную культурную политику династии, но способствовало ее самоидентификации. Маньчжурская цензура не могла полностью подчинить себе художественную жизнь китайского общества, представители которого с достоинством развивали национальное наследие. В каллиграфии со второй половины XVII до середины XVIII в. в рамках ортодоксального «направления изучения прописей» (*те-сюэ-пай*) доминировал стиль Дун Ци-чана. Благодаря творчеству таких мастеров, как Чжан Чжао (1671–1745), **Лю Юн**, **Вэн Фан-ган**, был сохранен высокий уровень профессионализма. Самым значимым движением второй половины XVIII — середины XIX в. стало «направление изучения стел» (*бэй-сюэ-пай*), представленное каллиграфами **Цзинь Нун** (1687–1763), **Чжэн Се** (1693–1765), **Дэн Ши-жу**, **И Бин-шоу** и др. Для второй половины XIX — начала XX в. характерно многообразие индивидуальных стилистических поисков в ситуации сближения двух вышеназванных направлений. Ключевыми фигурами были **Хэ Шао-цзи**, **Чжао Чжи-цянь**, **У Да-чэн** и др.
Китайским живописцам в эпоху Цин приходилось преодолевать опасности академического омертвления высокой традиции и рыночной деградации художественного качества. И академическая живопись, и независимые направления XVII в. находились под сильным влиянием Дун Ци-чана, развивая разные грани его наследия, зачастую в противоположных направлениях. Придворная (ортодоксальная) живопись отличалась консерватизмом, техническим совершенством и декоративностью. Ее представители — «четверка Ванов» (**Цин сы Ван**): Ван Ши-минь (1592–1680), Ван Цзянь (1598–1677), Ван Хуй (1632–1717), Ван Юань-ци (1642–1715). К ним примыкали У Ли (1632–1718) и Юнь Шоу-пин (1633–1690). Придворное сино-европейское направление живописи развивалось на протяжении всего XVIII в., но в среде китайских интеллектуалов вплоть до середины XIX в. оно в основном игнорировалось как чужеродное для национальной традиции.

Ши-тао. Лист из альбома
«Пейзажи для старшего Юя».
Кон. XVII — нач. XVIII в.

Ортодоксам противостояли мастера-одиночки, так называемые «индивидуалисты», среди которых наиболее прославились **Чжу Да** (1624/25/26–1705) и **Ши-тао** (1642–1707/1718). Существовали и региональные движения. Для *Аньхой-пай* (школы пров. Аньхой) характерна техника письма «сухой тушью» (*цянь мо*), при которой полусухой кистью наносятся редкие светлые штрихи, едва обозначающие формы. Произведения в этой манере оставили такие мастера, как Сяо Юнь-цун (1596–1674), Хун-жэнь (1603/10–1663/64), Чжа Ши-бяо (1615–1698), Дай Бэнь-сяо (1621–1693), Мэй Цин (1623–1697) и др. Стиль *Наньцзин-пай* (Нанкинской школы) определяло тональное

богатство колорита, создаваемое обильными размывами «влажной туши» (*ши мо* или *шуй мо*). Среди представителей школы не было ярко выраженной стилистической общности, и каждый работал в собственной манере: Гун Сянь (1619–1689), Кунь-цань (1612–1673), Чэн Чжэнкуй (1604–1676), Фа Жо-чжэнь (1613–1696), Гао Цэнь (раб. 1650–1679), Фань Ци (1616–1697?) и др.

В XVIII в. выделилось объединение **Янчжоу ба гуай** («восемь чудаков из Янчжоу»), продолжавшее высокую традицию «индивидуалистов», но творившее более экстравагантно и упрощенно; в него входили Цзинь Нун (1687–1763), Чжэн Се (1693–1765), Ло Пинь (1733–1799), Хуан Шэнь (1687–1768/70), Ван Ши-шэнь (1686–1759), Гао Сян (1688–1753), Хуа Янь (1682–1756), Ло Пинь (1733–1799), Гао Фэн-хань (1683–1749) и др. Во второй половине XIX в. среди неортодоксальных направлений лидировала *Шаньхай хуа-пай* (Шанхайская школа живописи, иначе называемая Приморской школой — *Хай-пай*). Ее возглавляли Чжао Чжи-цянь и художники семейства Жэнь: **Жэнь Бо-нянь** (1840–1896), Жэнь Сюн (1823–1857), Жэнь Сюнь (1835–1893) и др. Стилистически близок к ним был Сюйгу (1824–1896). В городских и деревенских мастерских тысячи мастеров специализировались на книжной гравюре **ча-ту** и народных картинах **нянь-хуа**.

Среди многочисленных сочинений по живописи, написанных при династии Цин, выделяется энциклопедический труд «Цзецзыюань хуачжуань» («Слово о живописи из Сада с горчичное зерно», кон. XVII — нач. XVIII в.).

Цинский архитектурный стиль характеризуется чрезмерной декоративностью и систематическим использованием некитайских форм и типов сооружений. Проводилась реконструкция старых ансамблей: дворца **Гугун** в Пекине, комплекса храма Конфуция (**Кунмяо**) в г. Цюйфу (пров. Шаньдун) и др. В традиционном стиле сооружен императорский некрополь в Цзуньхуа (пров. Хэбэй). В сино-тибетском стиле XVIII в. были выстроены храм Юнхэгун в Пекине, пагода Цзиньганбаоцзота храма Биюньсы под Пекином, храм Путоцзунчэнмяо в уезде Чэндэ (пров. Хэбэй) и др. К бирмано-таиландскому стилю относится храм Маньсумань (у. Цзинхун, пров. Юньнань). Сино-мусульманский стиль представляют мечети в Турфане (Синьцзян-Уйгурский автономный район). В сино-европейском стиле была оформлена часть императорской резиденции в парке **Юаньминъюань**.

При династиях Мин и Цин продолжается развитие садового искусства, история которого восходит к садам правителей периода династий Шан и Чжоу. На формирование принципов ландшафтных композиций решающее влияние оказывали нормативы *фэн-шуй*. Асимметрия сада дополняла регулярность жилой части усадебного комплекса. Постепенно часть жилых функций передалась садовым павильонам, так что уже при династии Хань сад был не просто местом для прогулок, но и зоной частной жизни. В эпохи Мин и Цин существовали императорские парки размером в сотни гектаров (парковый комплекс Запретного города в Пекине, пригородный парк **Ихэюань** и др.), небольшие городские и загородные частные сады (Чжочжэнъюань и Лююань в Сучжоу, сад Юйюань в Шанхае и др.), храмовые парки (Сиюань и Шицзылинь в Сучжоу, парк Юньтайюань в г. Уси и др.), парки природных зон (у оз. Сиху в г. Ханчжоу; в г. Гуйлинь, Гуанси-Чжуанский автономный район и др. В садово-парковой традиции различают «северный» и «южный» стили. Для первого характерны крупные размеры и полихромия; для второго — камерность и монохромия. Китайские сады отличаются обилием архитектурных форм (которые включали наружные и внутренние стены, павильоны, беседки, галереи, замощенные площадки и дорожки), сочетанием каменных горок и гротов с прудами и протоками, специальным набором флоры и фауны, заданными ассоциациями с каноническими и классическими художественными текстами, сезонной экспозицией цветов в горшках, утилитарным использованием всего, что произрастает и обитает в усадебном парке. Сад был результатом применения различных знаний, с помощью которых человек «довершал» (*чэн* [*2*]) природу, превращая дикорастущие растения, камни и воду в элементы комплексной культурной

Неизвестный мастер. «Цветок орхидеи». Образец рисунка из трактата «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно». Кон. XVII в.

Культурно-историческая специфика искусства

среды, предназначенной для «пестования» тела, интеллектуального тренинга и утонченных эстетических наслаждений. При создании художественных эффектов применялись разнообразные оптические иллюзии, усиливавшие смены пространственных масштабов, игру света и тени, метаморфозы фактур материалов и пр.

В эпоху Цин небывалого масштаба достиг выпуск изделий художественного ремесла. Центром фарфорового производства оставался Цзиндэчжэнь (пров. Цзянси), где появлялись новые формы изделий. Фарфоровые мастерские работали также в Дэхуа (пров. Фуцзянь) и Ланъяо (пров. Цзянси). В XVIII в. широко распространились разные виды подглазурной и надглазурной росписи (в том числе живопись красной краской по бисквиту). Помимо традиционных тем в них активно использовались среднеазиатские и европейские сюжеты (что объяснялось существованием экспортной продукции в общем объеме фарфоровых изделий). В полихромной росписи гамма «зеленого семейства» в 1730-е была потеснена новой колористической комбинацией «розового семейства», введенной в художественный обиход под влиянием Европы. Параллельно этому производились традиционные и новые сорта монохромного фарфора: «лунная глазурь», «чайная пыль», «пламенеющая глазурь», «черное зеркало» и др. Термостойкая безглазурная керамика для чайных комплектов изготавливалась в уезде Исин (пров. Цзянсу). В художественном металле XVIII в. был популярен сино-тибетский стиль. Высокий уровень сохранялся в производстве эмалей: перегородчатых, выемчатых, расписных (кантонских) и прозрачной эмали по серебру. Среди разнообразных лаковых техник особенно модным был «коромандельский лак», применяемый в мебельном деле.

Последнее столетие

История современного изобразительного искусства делится на три этапа, соответствующих периодам социально-политической модернизации: 1912–1949, 1949–1976 гг. и последняя четверть XX в. Синьхайская революция положила начало модернизации традиционных культурных институтов: открылись государственные публичные музеи и выставки, демократизировался художественный рынок, были организованы созданные по западным образцам центры среднего и высшего художественного образования.

На интенсивный вызов западной культуры китайские художники сумели ответить углубленной проработкой основ национального пластического мышления. Например, каллиграфы грамотно воспользовались преимуществами преемственности традиции. Китайские интеллектуалы в целом не занимались реконструкцией архаических интуиций по данным аборигенных культур или деконструкцией прошлых нормативов национальной традиции, как это делали, например, художники западного модерна. Знакомство с этими иноземными вариантами развития лишь углубило уверенность китайских мастеров в преимуществах национальной культурной модели. Среди каллиграфов наблюдается повышенный интерес к наиболее древним видам почерков, каждый из которых представляет собою эффективную систему кодов культурного опыта и отлаженную психотехнику их воспроизведения. Многочисленные школы каллиграфии то противостояли друг другу, то объединялись в более широкие направления. Крупнейшими каллиграфами конца XIX–XX в. были **У Чан-ши**, **Кан Ю-вэй**, **Ло Чжэнь-юй**, **Ли Жуй-цин**, **Лян Ци-чао** (1873–1928; см. т. 1, 4), **Тань Янь-кай**, **Шэнь Инь-мо**, **Юй Ю-жэнь**, **Дэн Сань-му** и др.

Распад придворной академической системы способствовал подъему региональных центров живописи. Пекинскую школу *Бэйцзин хуа-пай* представляли Сяо Сунь (1883–1944), Чэнь Шао-мэй (1909–1954) и др. Кантонскую школу — Лян Дин-мин (1898–1959), Чжао Шао-ан (1905–1998) и др. Лидерами Гуандунской/Линнаньской школы *Линнань хуа-пай* являлись Гао Цзянь-фу (1879–1951), Гао Ци-фэн (1889–1933) и др. Традиции национальной живописи продолжало направление *го-хуа*, возникшее вокруг таких мастеров, как **Пань Тянь-шоу** (1897–1974), У Чан-ши, **Ци Бай-ши** (1864–1957) и **Хуан Бинь-хун** (1864–1955). Через влияние западной живописи в конце XIX — первой половине XX в. прошли такие видные мастера *го-хуа* как Чэнь Хэн-кэ (1876–1924), Ли Шу-тун (1880–1942), Вэнь И-до (1899–1946), **Сюй Бэй-хун** (1895–1953) и др. Первыми скульпторами, получившими западное образование, были Ли Цзинь-фа (1900–1976), Хуа Тянь-ю (1902–1986), Лю Кай-цю (1904–1993) и др.

После образования КНР пришедшая к власти КПК активно использовала искусство как идеологическое оружие. Мастером агитационной каллиграфии был сам **Мао Цзэ-дун** (см. также т. 3, 4), а также его ближайшие сподвижники **Го Мо-жо** (1892–1978; см. т. 3, 4), **Чэн И** (1901–1972), Кан Шэн (1898–1975) и **Линь Бяо** (1907–1971; все ст. см. т. 4). Несмотря на идеологическое давление,

Художественная традиция

высокую традицию продолжали **Линь Сань-чжи**, **Ша Мэн-хай** и др. Новаторские стилистические формы успешно разрабатывали Чжан Чжэн-юй (1904–1976) и **Ли Ло-гун**. В живописи маслом насаждался стиль социалистического реализма, среди мастеров которого — Фэн Фа-сы (1914–2000), Чэнь И-фэй (род. 1946), Чэнь И-мин (род. 1951), Вэй Цзин-шань (род. 1943) и др. Продолжали свой творческий путь выдающиеся мастера направления *го-хуа*: Чжу Ци-чжань (1892–1996), Линь Фэн-мянь (1900–1991), Дун Шоу-пин (1904–1997), **Ли Кэ-жань** (1907–1989), Фу Бао-ши (1904–1965), Лю Хай-су (1896–1994), Дин Янь-юн (1902–1978), **Цзян Чжао-хэ** (1904–1986), У Гуань-чжун (род. 1919), Хуан Чжоу (1925–1997) и др. В скульптуре безраздельно преобладал сино-советский стиль революционных мемориалов, в котором работали Хуа Тянь-ю (1902–1986), Го Ци-сян (работал в 70–80-е гг.), Е Юй-шань (род. 1935) и др.

В последней четверти XX в. профессиональное каллиграфическое сообщество разделилось на два направления, к одному из них принадлежат художники традиционной ориентации, к другому — мастера, занятые поиском новых решений. Среди сторонников традиции различаются строго ортодоксальная линия: Ци Гун (род. 1912), **Хуан Ци** (род. 1914), Ху Вэнь-суй (род. 1918), Ли Пу-тун (род. 1918), Лу Ши (род. 1920), Лю Шунь (род. 1950); и «обновленческое» крыло: Ван Сюэ-чжун (род. 1925), Шэнь Пэн (род. 1931), Кан Инь (род. 1926), Лю Цзян (род. 1926), Оуян Чжун-ши (род. 1928), Хуан Цзинь-лин (род. 1940) и др. В направлении экспериментальной каллиграфии выделялись реформаторы традиционной техники и материалов: Хуан Мяо-цзы (род. 1913), Чжан Дин (род. 1917), Гу Гань (род. 1942), Ван Дун-лин (род. 1945), Чэнь Чжэнь-лянь (род. 1956); и немногочисленные представители крайних форм каллиграфического авангарда, работавшие в формате инсталляций и видеопроектов.

Для современного Китая характерно разнообразие живописных школ и стилей. Наблюдается подъем направления *го-хуа*, представителями которого сегодня выступают Чэн Ши-фа (род. 1921), Лу Янь-шао (1909–1993), Ши Лу (1919–1982), Люй Шоу-кунь (1919–1975), Я Мин (род. 1924), Гуань Шань-юэ (род. 1912), Ли Хуа-шэн (род. 1944) и др. В современной графике работают Дун Кэ-цзюнь (род. 1939), У Фань (род. 1924), Чжао Цзун-цзао (род. 1931), Ван Вэй-синь (род. 1938), Ли Шао-вэнь (род. 1942) и др. Реалистическую линию в масляной живописи продолжают Бао Цзя (род. 1933), Цзинь Шан-и (род. 1934), Ли Чжун-лян (род. 1944), Ай Сюань (род. 1947), Хэ Дуо-лин (род. 1948), Чжу И-юн (род. 1957) и др. Некоторые из мастеров начинают развивать авангардную прозападную стилистику: Шао Фэй (род. 1954), Сюй Бин (род. 1955), Гэн Цзянь-и (род. 1962), Гу Дэ-синь (род. 1962), Фан Ли-цзюнь (род. 1963), Цзэн Фань-чжи (род. 1964) и др.

Часть современных мастеров живет и работает вне материкового Китая, прежде всего на Тайване — художники Чжан Да-цянь (1899–1983), Шэнь Яо-чу (род. 1908), Лю Го-сун (род. 1932) и др., а среди скульпторов мировую известность снискали Чжу Мин (род. 1938) и Ян Ин-фэн (род. 1926). В Гонконге и в Юго-Восточной Азии известны художники Люй Шоу-кунь (1919–1976), Лян Цзю-тин (род. 1945), Чжоу Люй-юнь (род. 1924) и др. В западные страны эмигрировали Чжао У-цзи (1906–1977), Ван Кэ-пин (род. 1949), Гу Вэнь-да (род. 1955), Ма Дэ-шэн (род. 1952), Гу Сюн (род. 1953) и др.

Опыт модернизации культуры XX в. показал, что национальная художественная традиция является жизнеспособной системой, готовой к дальнейшему развитию. Полная смена традиции в Китае представляется столь же невероятным делом, как и тотальный отказ от национальной идентичности. В этой связи радикальный разрыв с традиционной пластической парадигмой, на грани которого в начале XXI в. работают некоторые представители крайних форм китайского авангарда, лишь равнозначен индивидуальному выходу этих художников за пределы области национального искусства. В условиях все расширяющихся международных культурных контактов для Китая в целом плодотворными, по-видимому, оказываются только те новации, которые находятся в поле действия национальной художественной традиции и опираются на ее достижения.

Ван Ши-ко. «Крестьянин из освобожденного района». Сер. XX в.

** *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. М., 1966; *Бежин Л.Е.* Под знаком «ветра и потока». М., 1982; *Белозерова В.Г.* Китайский свиток. М., 1995; *она же.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Виноградова Н.А.* Китайские сады. М., 2004; *Го Жосюй.* Записки о живописи, что видел и слышал / Пер. с кит., предисл. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978; *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975; *она же.* Ци Байши. М., 1975; *она же.* «Беседы о живописи» Ши-тао. М., 1978; *она же.* Мудрое вдохновение Ми Фу. М., 1983; *она же.* Ихэюань — Сад, творящий гармонию // Сад одного цветка. М., 1991; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Малявин В.В.* Китай в XVI–XVII вв. Традиция и культура. М., 1995; *он же.* Китайское искусство. М., 2004; *Муриан И.Ф.* Китайская раннебуддийская скульптура IV–VIII вв. в общем пространстве «классической» скульптуры античного типа. М., 2005; *Неглинская М.А.* Китайские расписные эмали в коллекции Гос. Музея искусства народов Востока. М., 1995; *она же.* Китайские ювелирные украшения периода Цин (XVII — нач. XX в.). История, семантика, эстетика. М., 1999; *она же.* Китайские перегородчатые эмали. М., 2006; *Постелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; *Разумовский К.И.* Китайские трактаты о портрете. Л., 1971; Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Пер. с кит., предисл. и коммент. Е.В. Завадской. М., 1969, 2002; *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература — каллиграфия — живопись: к проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М., 1985; *он же.* От Средневековья к Новому времени. Из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII — начала XIX в. М., 1995; *он же.* Восемь «янчжоуских чудаков». Из истории китайской живописи XVIII в. М., 2000; *он же.* Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: Между прошлым и будущим. М., 2004; *Сычев Л. П.*, *Сычев В.Л.* Китайский костюм: Символика, история, трактовка в литературе и искусстве. М., 1975; Чжунго мэйшу цюань цзи (Полное собрание [произведений] китайского изобразительного искусства). Т. 1–60. Пекин–Шанхай, 1985–1989; Чжунго таоцы цюань цзи (Полное собрание керамики Китая). Т. 1–15. Пекин, 1999; Чжунго цзяньчжу ишу цюань цзи (Полное собрание [произведений] китайской архитектуры). Т. 1–24. Пекин, 1999–2009; Чжунго шуфа цюань цзи (Полное собрание [произведений] китайской каллиграфии) / Ред. Лю Чжэн-чэн. Т. 1–100. Пекин, 1995; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История древней китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *он же.* Чжунго сяньдай шуфа ши (История современной китайской каллиграфии). Пекин, 1996; *Barrass G.S.* The Art of Calligraphy in Modern China. L., 2002; *Chang Leon*, *Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Chung Wah Nan.* The Art of Chinese Gardens. Hong Kong, 1982; *Farrer A.S.* "The Brush Dances & The Ink Sings": Chinese Paintings and Calligraphy from the British Museum. L., 1990; *Gao Jianping.* The Expressive Act in Chinese Art / From Calligraphy to Painting. Uppsala, 1996; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–7. N.Y., 1956–1958; *Sullivan M.* Art and Artists of 20th Century China. Berk., 1996; The Century of Tung Ch'i-chang, 1555–1636. With essays by Wai-kam Ho, Dawn Ho Delbanco, Wen C. Fong et al. / Ed. by Ho Wai-kam. Vol. 1–2. Kansas City–Seattle–London, 1992; The Golden Age of Chinese Archaeology. Celebrated Discoveries from the People's Republic of China. Catalogue for an Exhibition at the National Gallery of Art / Ed. by Yang Xiaoneng. Wash., 1999; *Törmä M.* Landscape Experience as Visual Narrative. Helsinki, 2002.

В.Г. Белозерова

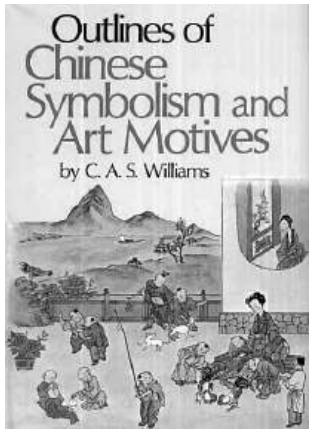
Отражение в мировой синологии

В силу хорошо известных социально-политических причин полномасштабное и адекватное по общемировым меркам изучение традиционного искусства в КНР развернулось с началом периода реформ в 1980-е, когда стали появляться такие крупные издания, как 60-томное «Полное собрание [произведений] китайского изобразительного искусства» (Чжунго мэй-шу цюань цзи. Пекин, Шанхай, 1985–1989), «Большой словарь китайского прикладного и изобразительного искусства» (Чжунго гун-и мэй-шу да цыдянь / Гл. ред. У Шань. Нанкин, 1989; 2-е изд. 1990), «Словарь китайской каллиграфии и живописи» (Чжунго шу-хуа цыдянь / Гл. ред. Лю Вань-лан. Пекин, 1990), «Большой словарь знаменитых древних и современных каллиграфов и художников Китая» (Чжунго гу-цзинь шу-хуа мин-жэнь да цыдянь / Гл. ред. Чэнь Бин-хуа. Тяньцзинь, 1998), «Музыкальный энциклопедический словарь» (Иньюэ байкэ цыдянь / Сост. Мяо Тянь-жуй и др. Пекин, 1998), «Большая китайская энциклопедия. Театр и драматическое искусство» (Чжунго да байкэ цюаньшу. Сицюй цюйи / Гл. ред. Цзян Чунь-фан. Пекин, Шанхай, 1983), «Большой словарь китайского кино» (Чжунго дяньин да цыдянь. Шанхай, 1995) и др.

На Западе символические формы воплощения в искусстве, художественные образы философских идей и религиозных верований, мифов и легенд, обычаев и традиционных представлений китайцев нашли отражение в популярном словаре К.А. Вильямса: *Williams C.A.S.* Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives. Peking, 1930, — неоднократно переиздававшемся (1932, 1941, 1960, 1974, 1976) и непрофессионально переведенном на русский язык: *Вильямс К.А.* Энциклопедия китайских символов. М., 2001. Работу К.А. Вильямса весьма компетентно дополнил В. Эберхард: *Eberhard W.* Lexikon chinesischer Symbole. Köln, 1983 (A Dictionary of Chinese Symbols / Tr. by G.L. Campbell. L.–N.Y., 1986; ibidem, 1996). До и после него появились другие специализированные словари: *Hansford S.H.* A Glossary of Chinese Art and Archaeology. L., 1979. *Fang Jing Pei.* Symbols and Rebuses in Chinese Art, Figures, Bugs, Beasts and Flowers. Berkeley–Toronto, 2004.

Общие очерки китайского искусства стали появляться на Западе в конце XIX — начале XX в. вместе с очередной волной интереса к китайскому стилю (китайщине, шинуазри/chinoiserie, см.: *Jacobson D.* Chinoiserie. L., 1993; рус. пер.: *Джекобсон Д.* Китайский стиль. М., 2004), во многом стимулировавшего появление современного искусства: *Paléologue M.* L'Art chinois. P., 1887; *Bushell S.W.* Chinese Art. Vol. 1, 2. L., 1904, 1907 (1924; фр. пер.: L'Art chinois. P., 1910).

С принципиально новой широтой оно получило освещение в многочисленных трудах шведского историка и искусствоведа О. Сирэна (O. Sirén, 1879–1966): Histoire des arts anciens de la Chine. Vol. 1–4. P., 1919–1930 (англ. пер.: A History of Early Chinese Art. Vol. 1–4. L., 1929–1930; N.Y., 1970); La Sculpture chinoise du V-e au XIV-e siècle. Vol. 1–5. P., 1924 (англ. пер.: Chinese Sculpture. Vol. 1–4. L., 1925; N.Y., 1970); A History of Early Chinese Painting. Vol. 1, 2. N.Y., 1933 (фр. пер.: Histoire de la peinture chinoise. Vol. 1, 2. P., 1934, 1935); A History of Later Chinese Painting. Vol. 1, 2. L., 1938; Gardens of China. N.Y., 1949; Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–7. L.–N.Y., 1956–1958, — и других исследователей: *Ashton L., Gray B.* Chinese Art. L., 1935; *Ferguson J.C.* Survey of Chinese Art. Shanghai, 1939; *Grousset R.* La Chine et son art. P., 1951; *Buhot J.* Arts de la Chine. P., 1951; *Paul-David M.* Arts et styles de la Chine. P., 1953; *Genova F.* Arte Chinese. Chinese Art. Venezia, 1954; *Hajek L.* Chinesische Kunst. Prag, 1955; *Sickmann L., Soper A.* The Art and Architecture of China. Harmondsworth, 1956 (1971); *Prodan M.* Chinesische Kunst. Freiburg, 1958; *Willets W.* Chinese Art. Vol. 1, 2. Harmondsworth, 1958; *Lion-Goldschmidt D., Moreau-Gobard J.-C.* Arts de la Chine. Fribourg, 1960 (5-e éd. 1980; англ. пер.: Chinese Art. N.Y., 1960); *Speiser W.* The Art of China; Spirit and Society. N.Y., 1961; *Violet R.* Einführung in die Kunst Chinas. Lpz., 1981; *Watson W.* Art of Dynastic China. N.Y., 1981; *Sullivan M.* The Arts of China. Berkeley–Los Angeles–London, 1984; *Tregear M.* Chinese Art. L., 1993; *Clunas C.* Art in China. Oxf., 1997.



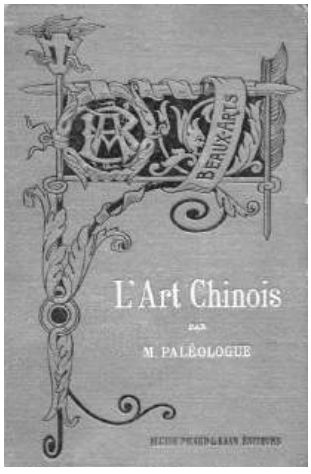
К.А. Вильямс.
«Очерки китайских символов
и основных тем в искусстве»

Культурно-историческая специфика искусства

Среди отдельных видов китайского искусства в наибольшей степени на Западе изучены ***живопись и каллиграфия***: *Giles H.A.* An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art. L., 1905 (1918); *Petrucci R.* Kiai tseu yuan houa tchouan. L'encyclopédie de la peinture chinoise. P., 1918; *id.* Chinese Painters. A Critical Study. N.Y., 1920; *Cohn W.* Peinture chinoise. P., 1948; *Gulik R.H. van.* Chinese Pictorial Art as Viewed by Connoisseur. Roma, 1958 (Taipei, 1982); *Priest A.* Aspects of Chinese Painting. N.Y., 1954; *Acker W.R.B.* Some Tang and Pre-Tang Texts on Chinese Painting. Bd. 1. Leiden, 1954; *Waley A.* An Introduction to the Study of Chinese Painting. N.Y., 1958; *Swann P.* Chinese Painting. N.Y.–P., 1958; *Cahill J.* La peinture chinoise (Chinesische Malerei). Genève, 1960 (1977); *Delahaye H.* Les premiers peintures de paysage en Chine: Aspects religueux. P., 1981; *Bush S. / Shih Hsiao-yen.* Early Chinese Texts on Painting. Cambr.–L., 1985; *Vainker S.* Modern Chinese Paintings. Oxf., 1996; China, Zeitgenössische Malerei / Hrsg. von D. Ronte. Köln, 1996; *Wu Hung.* The Duble Screen: Medium and Representation in Chinese Painting. Chic.–L., 1996; *Clunas C.* Pictures ang Visuality in Early Modern China. L., 1997; *Gao J.* The Expressive Act in Chinese Art: From Calligraphy to Painting. Uppsala, 1996; *Chiang Yee.* Chinese Calligraphy — An Introduction and Its Aesthetic Technique. Cambr., 1954; *Ch'en Chih-mai.* Chinese Calligraphers and Their Art. N.Y., 1966; *Ecke G., Tseng Yu-ho.* Chinese Calligraphy. Philadelphia–Boston, 1971; *Willetts W.* Chinese Calligraphy. Hong Kong, 1981; Chinese Calligraphy / Ed. by Nakata Yujiro. New York–Tokyo, 1983; *Hung W.S.H.* A Complete Course in the Art of Chinese Calligraphy. Hong Kong, 1983; *Billeter J.F.* L'art chinois de l'écriture. Genève, 1989; Chinese and Japanese Calligraphy / Ed. by H. Götze. Munich, 1989; *Chang L., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Tseng Yu-ho.* A History of Chinese Calligraphy. Hong Kong, 1998; *Barrass G.S.* The Art of Calligraphy in Modern China. L., 2002;

далее следуют ***архитектура и садово-парковое искусство***: *Boerschmann E.* Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen. Bd 1–3. B., 1914–1931; *id.* Chinesische Architektur. Bd 1, 2. B., 1925; *Kerby K.* An Old Chinese Garden. Shanghai, 1922; *Howard E.* Chinese Garden Architecture. N.Y., 1931; *Graham D.* Chinese Houses and Gardens. N.Y., 1938; *Boyd A.* Chinese Architecture and Town Planning 1500–1911. Chic., 1962; *Inn H.* Chinese Houses and Gardens. N.Y., 1962; *Blaser W.* Chinese Pavilion Architecture. Niedertenfen, 1974; *Thilo T.* Klassische chinesische Baukunst. Lpz., 1977; *Morris E.T.* The Gardens of China: Art, Architektur and Meanings. N.Y., 1984; *Chang Chao-kang, Blaser W.* China — Tao in Architecture / Tao in der Architektur. Bâle, 1987 (фр. пер.: Architecture de Chine. Lausanne, 1988); *Ruitenbeek K.* Carpentery and Building in Late Imperial China: A Study of the Fifteenth Century Carpenter's Manual Lu Ban Jing. Leiden–New York–Köln, 1993; *Chan B.* New Architecture in China. L., 2005; *Xue C.Q.L.* Building a Revolution: Chinese Architecture since 1980. Hong Kong, 2006;

скульптура: *Chavannes E.* La Sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han. P., 1893; *Aston L.* An Introduction to the Study of Chinese Sculpture. L., 1924; *Tokiwa D., Sekino T.* Buddist Monuments in China. Vol. 1–6. Tokyo, 1926–1938; *Maspero H., Grousset R., Lion L.* Les Ivoires religieux et médicaux chinois. P., 1939; *Fisher O.* Chinesische Plastik. München, 1948; *Muzuno S.* Chinese Stone Sculpture. Tokyo, 1950;



М. Палеолог. «Китайское искусство». Париж, 1887

керамика и фарфор: *Julien S.* Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise. P., 1856; *Laufer B.* Chinese Pottery of the Han Dynasty. Leiden, 1909; *Zimmermann E.* Chinesisches Porzellan. Lpz., 1913 (1923); *Hobson R.L.* Chinese Pottery and Porcelain. Vol. 1, 2. L., 1915; *Honey W.B.* The Ceramic Art of China. L., 1945; *Koyama F.* The Story of Old Chinese Ceramics. Tokyo, 1949; *Jenyns S.* Later Chinese Porcelain. L., 1951 (Glasgow, 1971); *Trubner H.* Chinese Ceramics from the Prehistoric Period through Ch'ien Lung. Los Ang., 1952; *Lion-Goldschmidt D.* Les Poteries et porcelains chinoises. P., 1957; *Gompertz G.S.G.M.* Chinese Celadon Wares. L., 1958; *Medley M.* The Chinese Potter. L., 1976 (1980, 1989, repr. 1982, 1986, 1998, 1999); *Pierson S.* Designs as Signs: Decoration and Chinese Ceramics. L., 2001;

бронзовые изделия: *Koop A.J.* Early Chinese Bronzes. L., 1924; *Leroi-Gourhan A.* Bestiaire du bronze chinois. P., 1936; *Karlgren B.* Yin and Chou in Chinese Bronzes // BMFEA. VIII, 1936, p. 9–156; *id.* New Studies on Chinese Bronzes // *ib.* IX, p. 1–117; *id.* A Catalogue of the Chinese Bronzes in the A.F. Pillsbury Collection. Minneapolis, 1952; *Heusden W. van.* Ancient Chinese Bronzes of the

Shang and Chou Dynasties. Tokyo, 1952; *Rawson J.* Chinese Bronzes. Art and Ritual. L., 1988;

резные нефриты: *Laufer B.* Jade. A Study in Chinese Archaeology and Religion. Chic., 1912; *Pope-Hennessy U.* Early Chinese Jades. L., 1923; *Pelliot P.* Jades archaïques de Chine. Paris–Bruxelles, 1925; *Nott S.C.* Chinese Jade. L., 1926; *Laufer B.* Archaic Chines Jades. N.Y., 1927; *Salmony A.* Carved Jade of Ancient China. Berk., 1938; *Hansford S.H.* Chinese Jade Carving. L., 1950;

мебель: *Cescinsky H.* Chinese Furniture. L., 1922; *Dupont M.* Les meubles de la Chine. L., 1926; *Ecke G.* Chinese Domestic Furniture. Peking, 1944 (Rutland, Vermont, 1962); *Sickman L.* Chinese Classic Furniture. L., 1978; *Beurdeley M.* Chinesische Möbel. Freiburg–Tübingen, 1979 (англ. пер.: Chinese Furniture. Tokyo–New York–San Francisco, 1979); *Wang Shixiang.* Classical Chinese Furniture. S.F., 1985; *Clunas C.* Chinese Furniture. L., 1988; *Wu B.G.* Chinese Furniture. Hong Kong, 2003; *Chen J.J.*, *Mao C.W.* Permanence: Classical Chinese Stone Furniture. Taipei, 2003;

музыка: *Courant M.* Essai historique sur la musique classique des chinois avec un appendice relative à la musique coréenne. P., 1912; *Granet M.* Fêtes et chansons de la Chine ancienne. P., 1919; *id.* Dances et légendes de la Chine ancienne. P., 1926 (1959); *Wilhelm R.* Chinesische Musik. Fr./M., 1927; *Levis J.* Foundation of Chinese Musical Art. Peiping, 1936; *De Woskin K.J.* A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in Early China. Ann Arbor, 1982; *Liang D.M.* Music of the Billion. N.Y., 1985; *Thrasher A.R.* China // Ethnomusiology / Ed. by H. Myers. Vol. 2. N.Y., 1993; *Lam J.S.* State Sacrifices and Music in Ming China. Albany, 1998;

театр и кино: *Johnston R.F.* The Chinese Drama. Shanghai–Hong Kong–Singapore–Hankow–Yokohama, 1921; *Buss K.* Studies in the Chinese Drama. Bost., 1922; *Jacovleff A.*, *Tchou Kia-kien.* Le théâtre chinois. P., 1922; *Zuker A.E.* The Chinese Theatre. L., 1925; *Arlington L.E.* The Chinese Drama from the Earliest Times until To-day. Shanghai, 1930; *id.* Famous Chinese Plays. Peiping, 1937; *Zung C.* Secrets of the Chinese Drama. Shanghai, 1937; *Scott A.C.* The Classical Theatre of China. L., 1957; *Mackerras C.*, *Wichmann E.* Chinese Theatre: From Its Origin to the Present Day. 1988; *Lopez M.D.* Chinese Drama — An Annotated Bibliography of Commentary, Criticism, and Plays in English Translation. Lanham, 1991; *Chu Kun-Liang.* Les aspects rituels du théâtre chinois. P., 1991; *Fei Faye* (*ed.*). Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present. Ann Arbor, 2002; *Leyda J.* Dianying: An Account of Films and the Films Audience in China. Cambr.–L., 1972; *Bergeron R.* Le cinéma chinois. Vol. 1–3. P. a. o., 1977–1997; *Clark P.* Chinese Cinema: Culture and Politics since 1949. Cambr., 1987; *Zhang Y.*, *Xiao Z.* Encyclopedia of Chinese Film. L., 1998; *Zhang Y.* Chinese National Cinema. N.Y., 2004.

В России относительно мало внимания уделялось целостному описанию и теоретическому осмыслению китайского искусства, и до недавнего времени оно в целом оставалось освещенным только посредством лаконичных ***энциклопедических статей и кратких очерков***: *Деникe Б.П.* Китайское искусство // Большая советская энциклопедия. Т. 32. М., 1936, стб. 770–783; *Разумовский К.И.* Китайское искусство // Китай. М.–Л., 1940; *Глухарева О.*, *Деникe Б.* Краткая история искусства Китая. М.–Л., 1948; *Белецкий П.А.* Китайское искусство. Очерки. Киев, 1957; *Глухарева О.Н.* Искусство Народного Китая. М., 1958; *Виноградова Н.А.* Китай // Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока. М., 1979, с. 9–206; *она же.* Искусство Китая. М., 1988; *Глухарева О.Н.*, *Соколов С.Н.* Искусство Китая // Искусство стран и народов мира. М., 1965; *Кузьменко Л.И.*, *Сычев В.Л.* Искусство Китая. М., 1990; *Малявин В.В.* Китайская цивилизация. М., 2000, с. 433–514, — а также немногих статей в скромных по объему словарях «Традиционное искусство Востока» (М., 1997) Н.А. Виноградовой, Т.П. Каптеревой, Т.Х. Стародуб и «Культура Китая» (М., 1999) Г.А. Ткаченко и «Популярной художественной энциклопедии» (Кн. 1, 2. М., 1986). Эта ситуация адекватно отражена в Большой Российской энциклопедии, в которой отсутствует общая статья «Китайское искусство», замененная статьями о его отдельных видах (т. 14. М., 2009, с. 150–169).

М. Салливэн. «Китайское искусство: последние открытия». Лондон, 1973

Выход на новый уровень, близкий к западным достижениям в этой области, обозначило появление масштабной по объему и содержанию книги М.Е. Кравцовой «Мировая художествен-

Культурно-историческая специфика искусства

ная культура. История искусства Китая: Учебное пособие» (СПб., М., Краснодар, 2004). В настоящее время именно эта почти тысячестраничная и хорошо проиллюстрированная книга может служить для русскоязычного читателя наиболее подробным справочником по китайскому искусству во всех его основных видах и исторических формах от неолита до начала XX в., хотя, к сожалению, в силу жанровой ограниченности как учебного пособия, она лишена значительных элементов научного аппарата, прежде всего указателей.

Более обширная литература посвящена отдельным видам и историческим периодам искусства, в особенности ***изобразительным и прикладным***: *Вестфален Э.Х.*, *Кречетова М.Н.* Китайский фарфор. [Таллин], 1947; *Кочетова С.М.* Фарфор и бумага в искусстве Китая. М.–Л., 1956; *Лубо-Лесниченко Е.* Древние китайские ткани и вышивки (V в. до н.э. — III в. н.э.) в собрании Государственного Эрмитажа. Каталог. Л., 1961; *Арапова Т.Б.* Китайский фарфор из собрания Эрмитажа. Каталог. Л., 1977; *она же.* Китайские расписные эмали. Собрание Государственного Эрмитажа. М., 1988; *Неглинская М.А.* Китайские расписные эмали в коллекции Государственного музея искусства народов Востока. М., 1995; *она же.* Китайские перегородчатые эмали XV — 1-й трети XX века. Собрание Государственного музея Востока. М., 2006; *она же.* Китайские ювелирные украшения периода Цин (XVII — нач. XX века). История, семантика, эстетика. М., 1999; *Кашина Т.И.* Керамика культуры Яншао. Новосибирск, 1977; *Богачихин М.М.* Керамика Китая: История, легенды, секреты. М., 1998; *Кречетова М.Н.* Резной камень Китая в Эрмитаже. Л., 1960; *Ершов Д.В.* И яшма лучезарных облаков... Нефрит и камнерезное искусство в Китае. М., 2007; *Виногродский Б.Б.* Китайский нефрит: узоры времени. М., 2006; *он же.* Китайский дом: живое пространство в фэн-шуй. М., 2007; *он же.* Путь чая: тонкости традиции; Путь чая: предметы и люди. М., 2007–2008; *Виноградова Н.А.* Искусство средневекового Китая. М., 1962; *она же.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *она же.* Китайские сады. М., 2004; *она же.* Цветы и птицы в живописи Китая. М., 2009; *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI — XIX век. СПб., 2003; *Голосова Е.В.* Ландшафтное искусство Китая. М., 2008; *Червова Н.А.* Современная китайская гравюра. М., 1960; *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. М., 1966; Редкие китайские народные картины из советских собраний / Сост. Б.Л. Рифтин, Ван Шуцунь. Л., Пекин, 1991; Цинский Пекин. Картины народной жизни (миньсухуа) / Сост. И.Ф. Попова. СПб., 2009; *Сычев Л.П.*, *Сычев В.Л.* Китайский костюм. Символика. История. Трактовка в литературе и искусстве. М., 1975; *Белозерова В.Г.* Традиционная китайская мебель. М., 1980; *она же.* Мебель и интерьеры Китая. М., 2009; *она же.* Китайский свиток. М., 1995; *она же.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература — каллиграфия — живопись. М., 1985; *Малявин В.В.* Китай в XVI–XVII веках. Традиция и культура. М., 1995; Книга прозрений / Сост. В.В. Малявин. М., 1997, с. 172–339; *Маслов А.А.* Энциклопедия восточных боевых искусств: традиции и тайны китайского ушу. М., 2000.

Немало написано и ***о театре***, публикации о котором, как и о живописи, стали появляться в отечественной периодике полтора с лишним столетия назад, с 1840-х, а в XX в. о нем писали такие известные деятели русской культуры, как Н.Н. Евреинов, С.М. Эйзенштейн, С.М. Третьяков, С.В. Образцов, С.И. Юткевич, Б.П. Чирков: *Васильев Б.А.* Китайский театр // Восточный театр. Л., 1929; *Анастасьев А.* В китайском театре. М., 1957; *Образцов С.В.* Театр китайского народа. М., 1957; *Серова С.А.* Пекинская музыкальная драма (сер. XIX — 40-е гг. XX в.). М., 1970; *она же.* Китайский театр и традиционное общество (XVI–XVII вв.). М., 1990; *она же.* Китайский театр — эстетический образ мира. М., 2005; *Гайда И.В.* Китайский традиционный театр сицюй. М., 1971; *Сорокин В.Ф.* Китайская классическая драма XIII–XIV вв. М., 1979; *Малиновская Т.А.* Очерки по истории китайской классической драмы в жанре *цзацзюй* (XIV–XVII вв.). СПб., 1996; меньше освещены ***музыка, архитектура и кино***: *Грубер Р.И.* Музыкальная культура Китая // *он же.* История музыкальной культуры. Т. 1. М.–Л., 1941; *Шнеерсон Г.* Музыкальная культура Китая. М., 1952; *Сисуари В.И.* Церемониальная музыка Китая и Японии. СПб., 2008; *Згура В.В.* Китайская архитектура и ее отражение в Западной Европе. М., 1929; *Ащепков Е.А.* Архитектура Китая. Очерки. М., 1959; *Комиссаров С.А.*, *Кулагин А.А.*, *Кривошеина Н.А.* Очерки истории китайской архитектуры. Учебное пособие. Новосибирск, 2007; *Торопцев С.А.* Очерк истории кит. кино: 1896–1966. М., 1979; *он же.* Кинематография Тайваня. М., 1998; *он же.* «Международный брэнд» китайского кино режиссер Чжан Имоу. М., 2008.

На русский язык переведен ряд классических искусствоведческих трактатов и текстов, прежде всего ***о поэзии, живописи и музыке***: *Алексеев В.М.* Китайская поэма о поэте. Пг., 1916; *Ван Юй-*

чэн. Ода Музыке Великого Единства (*Да хэ юэ фу*); *Су Сюнь*. О музыке (*Юэ лунь*) // Труды по китайской литературе. Кн. 1. М., 2002, с. 296–298, 560–562; *Алексеев В.М.* Поэт — художник — каллиграф о тайнах своих вдохновений // Там же. Кн. 2. М., 2003, с. 5–92; Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967, с. 140–244; Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Пер. Е.В. Завадской. М., 1969; *Разумовский К.И.* Китайские трактаты о портрете. Л., 1971; *Завадская Е.В.* Антология. Китайские философы и художники о сущности живописи // Там же. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975, с. 289–406; *она же*. «Беседы о живописи» Ши-тао. М., 1978; *она же*. Мудрое вдохновение. Ми Фу (1052–1107). М., 1983; *Го Жо-сюй*. Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. К.Ф. Самосюк. М., 1978; *Семененко И.И.* Цзи Кан. «Ода о лютне» // Проблемы восточной филологии. М., 1979, с. 56–72; «Юэ шу» — «Трактат о музыке», «Люй шу» — «Трактат о музыкальных звуках и трубках» // *Сыма Цянь*. Исторические записки (Ши цзи). Т. 4 / Пер. Р.В. Вяткина. М., 1986, с. 70–106; *Лисевич И.С.* Китай // Восточная поэтика: Тексты. Исследования. Комментарии. М., 1996, с. 13–60; Записки о музыке (Юэ-цзи) // *Рубин В.А.* Личность и власть в древнем Китае. М., 1999, с. 294–307; Люйши чуньцю (Вёсны и осени господина Люя) / Пер. Г.А. Ткаченко. М., 2001, кн. 5, 6, с. 107–126; Китайское искусство / Сост., пер. В.В. Малявина. М., 2004, с. 265–426; *Сюнь-цзы*. О музыке (Юэ лунь) // *Феоктистов В.Ф.* Философские трактаты Сюнь-цзы. Исследование. Перевод. Размышления китаеведа. М., 2005, с. 267–274;

а также некоторая ***исследовательская литература***: *Гагеман К.* Игры народов. Вып. III. Китай, Африка. Л., 1924; *Чэнь Янь-цяо*. Лу Синь и гравюра на дереве. М., 1956; *У Чэнь*. Китайские народные танцы. М., 1957; О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и искусствоведов. Вып. 1. М., 1958; Музыкальные инструменты Китая / Авториз. пер. И.З. Алендера. М., 1958; *Чэнь Линь-жуй*. Пекинская музыкальная драма. Пекин, 1959; *Роули Дж.* Принципы китайской живописи. М., 1989 (то же // Книга прозрений, с. 212–325; то же // Китайское искусство / Сост., пер. В.В. Малявина, с. 78–244); *Дебен-Франкфор К.* Древний Китай. М., 2002; *Эванс Дж.* Китайская тушь. М., 2004; Сокровища Музея Императорского дворца (Гугун). М., 2007; Краски Китая. Народный костюм и ремесла. Каталог выставки. СПб., 2007; Шелковый путь. 5000 лет искусства шелка. Каталог выставки. СПб., 2007; 100 чудес Китая. М., 2007; Искусство Восточной Азии / Сост. Г. Фар-Бекер. [Б.м.], 2007, с. 8–291; *Чжан Аньчжи*. История китайской живописи. Ростов н/Д, Краснодар, 2008.

** *Дубасова З.С.* Китаеведение во Франции. Организация. Персоналия. Библиография. М., 1979; Изучение Китая в капиталистических странах. Биобиблиографический справочник. Ч. I–IV. М., 1966–1967; Китаеведение в Италии. М., 1976; *Кобзев А.И.* Глобализация и summa sinologiae // XXXVII НК ОГК. М., 2007, с. 261–275; *он же*. Китайская и западная синология // XXXIX НК ОГК. М., 2009, с. 480–490; *он же*. Энциклопедизм китайской культуры и энциклопедия «Духовная культура Китая» // Китай: поиск гармонии. М., 2009, с. 416–430; *Кучера С.* Историография истории Древнего Китая // Историография истории Древнего Востока: Иран, Средняя Азия, Индия, Китай. СПб., 2002, с. 163–301; *Ломанов А.В.* Изучение зарубежного китаеведения в КНР // Китай: поиск гармонии. М., 2009, с. 500–512; *Милибанд С.Д.* Биобиблиографический словарь отечественных востоковедов. Кн. I, II. М., 1995; *она же*. Востоковеды России: XX — начало XXI в.: биобиблиографический словарь. Кн. 1–3. М., 2008–2009; *Никифоров В.Н.* Советские историки о проблемах Китая. М., 1970; Очерки зарубежной историографии Китая. Китаеведение в Англии. М., 1977; *Скачков П.Е.* Библиография Китая. М., 1960; *он же*. Очерки истории русского китаеведения. М., 1977; *Вэнь Чжао-тун*. 1912–1949 мэй-шу лилунь шу-му (Каталог книг 1912–1949 гг. по теории изобразительного искусства). Шанхай, 1965; Гу-дай и-шу сань-бай ти (Триста вопросов о древнем искусстве). Шанхай, 1989; *Дин Фу-бао*, *Чжоу Юнь-цин*. Сы бу цзун лу и-шу бянь (Произведения по искусству из общего каталога [книг всех] четырех разделов). Шанхай, 1957; *Омура Нисигакэ*. Чжунго мэй-шу ши (История китайского изобразительного искусства) / Пер. с яп. на кит. Чэнь Бинь-хэ. Тайбэй, 1971; *Чжан Гуан-фу*. Чжунго мэй-шу ши (История китайского изобразительного искусства). Пекин, 1982; *Янь Шао-дан*. Жибэнь ды чжунго-сюэцзя (Японские синологи). Пекин, 1981; Europe Studies China. L., 1995; *Franke H.* Orientalistik. I. Teil. Sinologie. Bern, 1953; *Leslie D.*, *Davidson J.* Author Catalogues of Western Sinologists. Canberra, 1966; *Zurndorfer H.T.* China Bibliography. Leiden, 1995.

А.И. Кобзев

АРХИТЕКТУРА

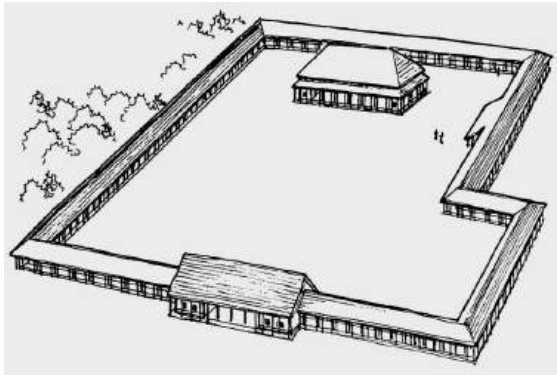
Зодчество

Китайская архитектура принадлежит к одной из древнейших культур мира. Ее национальный характер проявляется в ярком художественном своеобразии, преемственности развития конструктивной и планировочной систем, специфической духовной сущности, позволявшей ей переосмыслять все иноземные новшества в рамках собственной традиции и оказывать влияние на характер и пути развития архитектуры всего региона Дальнего Востока.

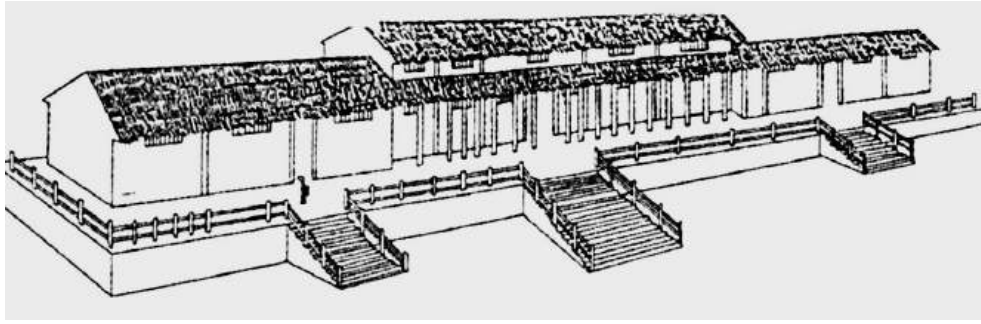
Как свидетельствуют археологические открытия, самые ранние образцы жилищ пещерного типа и деревянных конструкций датируются V–III тыс. до н.э. (неолитические культуры Хэмуду, Луншань, Яншао); принципы градостроения складываются в период становления государств Ся (XXIII–XVI вв. до н.э.) и Шан-Инь (XVI–XII/XI вв. до н.э.); истоки ландшафтной архитектуры, согласно письменным источникам, восходят к царским заповедникам XXI–XVI вв. до н.э. Эволюционный путь традиционной китайской архитектуры продолжается до конца XIX в., после которого наступает этап поиска новых национальных форм в синтезе с общемировым архитектурным процессом.

В китайской культуре высшими из искусств неизменно считались музыка, каллиграфия и поэзия. Архитектура в силу «телесности» форм рассматривалась скорее как искусное ремесло, нежели изящное искусство. Если в европейской культуре со времен античной Греции и древнего Рима тон задавали трактаты по эстетике и теории искусства и архитектуры, история которых сохранила имена наиболее прославленных зодчих, то в Китае носителями архитектурной традиции были древние каноны и «семейные династии строителей», из поколения в поколение в процессе практической деятельности передававшие в устной форме секреты мастерства.

Все основные конструктивные принципы и планировочные схемы были сформированы самое позднее к III в. до н.э. Главные из них: деревянная стоечно-балочная конструкция на высоком основании (стереобате), создававшемся из утрамбованной земли и облицовывавшемся камнем; прямоугольная конфигурация как основа плана строений, дворов, комплексов, городов; ориентация их по сторонам света с выделением центра; система двора **сыхэюань** в качестве единицы пространственной композиции; принцип симметрии; ориентация на центральную северо-южную ось; проявляемая на всех уровнях четкость архитектурной и планировочной «субординации»; обращение входа (фасада) к югу. Все это сохраняло актуальность на протяжении всего существования Поднебесной.



Дворцовая постройка в Эрлитоу. XVI–XIV вв. до н.э.



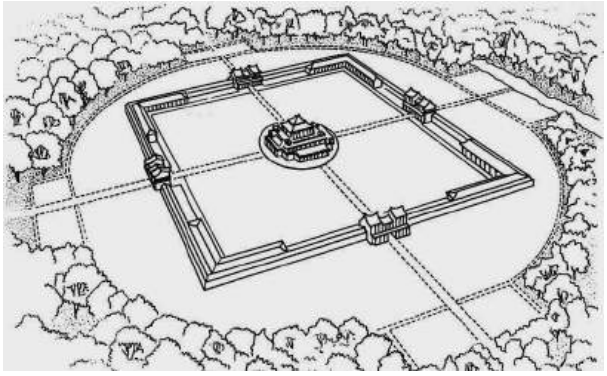
Постройка на стереобате. Аньян. XIV–XII вв. до н.э.

Причины поразительной устойчивости архитектурной традиции следует искать в картине мира, зародившейся в глубокой древности. Восходящий к мифическим и религиозным представлениям, гадательной практике и хозяйственной деятельности древних китайцев «код» единого вселенского порядка — Пути-**дао** (см. т. 1), гармонии человека (общества, государства) и природы (Неба и Земли), зашифрованный в виде триграмм и гексаграмм «И цзина» («Канон перемен») / **«Чжоу и»** («Чжоуские перемены»; VIII–VII вв. до н.э.; см. т. 1), стал мировоззренческой основой Китая. Архитектура как часть общей культуры являлась, по сути, опредмеченным выражением «небесных образцов и образов земли» — символов и чисел «И цзина» и могла приобретать разную смысловую нагрузку в интерпретации более поздних философских учений, религиозных доктрин, эстетических школ. Положения конфуцианства и даосизма, правила системы **фэн-шуй** (букв. «ветер-вода», геомантия), этические и эстетические идеалы китайского общества стали взаимодополняющими и взаимозависимыми элементами прочного базиса китайской архитектуры.

Основополагающая идея китайской культуры о единстве Неба, Человека, Земли (**сань цай** — «три начала», «три ценности»; см. т. 1) сделала «фундаментом» архитектуры принцип сбалансированности и гармонии архитектурных форм и условий естественного ландшафта, их созвучности идейно-художественному замыслу и функциональному назначению. Представление о взаимозависимости природных явлений и человеческой деятельности обусловило особую требовательность к выбору места для строительства. Предпочтение отдавалось таким местам, где было уравновешено действие начал **инь [1]** (земное, темное) и **ян [1]** (небесное, светлое; оба см. т. 1 **Инь–ян**)) и пяти элементов **у син** (см. т. 1) и где циркулирующая внутри земли жизненная энергия **ци [1]** («пневма», «космическое дыхание»; см. т. 1) была максимально приближена к поверхности земли. При строительстве учитывались изгибы и впадины ландшафта, линии и контуры, которые очерчиваются светилами на небесном своде. Лишь при сбалансированности, гармонии архитектуры и окружающего мира достигалась, как считали носители традиции, цель благоприятного влияния «культурной среды» на человека, общество и государство.

Согласно **«Ши цзи»** («Исторические записки») **Сыма Цяня** (135–87/86 до н.э.; обе ст. см. т. 1, 4), еще в IV в. до н.э. выбор места для захоронения умерших, почитаемых священными патронами рода, осуществляли *кань юй цзя* («гадатели по [небесному] своду и [земной] колеснице», *кань юй* — другое название *фэн-шуй*). Система *фэн-шуй*, восходящая к погребальному обряду, сформировавшаяся в качестве самостоятельной дисциплины в эпоху Хань и по сей день демонстрирующая свою жизнеспособность, учит, как следует располагать сооружения, чтобы поставить их под защиту благоприятных сил и предохранить от вредоносных, а также гармонизировать человеческую деятельность с природными явлениями. Главное внимание при выборе места уделялось возвышенности (горе, холму и т.д.) как небесной защитнице и воде (реке, озеру и т.д.) как источнику жизни. Если местность не имела подходящих естественных условий, их создавали искусственно — прорывали каналы, насыпали холмы, а также возводили высокие башни или пагоды, получившие распространение с приходом в Китай **буддизма** (см. т. 1).

План всякой китайской постройки и композиция архитектурного ансамбля тесно связаны с представлениями древних китайцев о Вселенной: небо — *ян* [*1*], круг, творчество, движение; земля — *инь* [*1*], квадрат, исполнение, покой. Храмы и алтари, связанные с культом Неба, обычно имели в плане круг; алтари, связанные с культом земли, плодородия и злаков, — квадрат. Дворец и трон правителя должны были занимать сторону *инь* [*1*], т.е. обращены к югу. Согласно конфуцианскому учению, это означало править путем ритуала, соблюдая правильные (*чжэн* [*1*]) отношения между правителем и подданными, высоким (*цзунь* [*1*]) и низким (*бэй* [*8*]): тот, кто обращен лицом к югу, — правитель, высокое; к северу — вас-



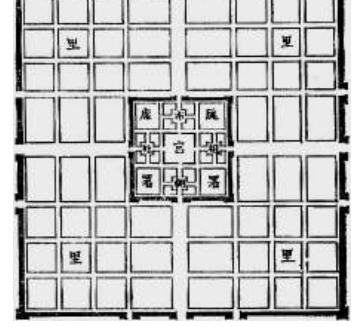
Реконструкция храмового ансамбля в Чанъани (Сиань). I в. н.э.

сал, низкое; в соответствии с даосизмом, это позволяло осуществлять правление Поднебесной посредством недеяния (**у вэй**; см. т. 1), пребывая в покое и следуя естественному *дао*. Древнейшее ритуальное сооружение **мин тан** («пресветлый зал/престол»; см. т. 1), служившее местом для инициации, моления Небу, официальных приемов правителя, представляло собой квадратное в плане строение без стен с четырьмя выходами и круглым верхом, которым соответствовали четыре стороны света, земля и небо. Древнейшие упоминания о *мин тан* содержатся в **«Чжоу ли»** («Чжоуские ритуалы», XI–III вв. до н.э.; см. т. 1) и **«Хуайнань-цзы»** («[Трактат] Учителя из Хуайнани», II в. до н.э; см. т. 1, 3); по легендам, первый *мин тан* появился в эпоху мифического императора **Хуан-ди** (XXVII–XXVI вв. до н.э.; см. т. 2).

Принцип композиции, ориентированной симметрично по странам света с выделением центра, восходит к древнейшим представлениям (кон. II тыс. до н.э.) о пятеричном устройстве земной поверхности (*у фан* — «пять сторон»: север, юг, запад, восток и центр), символизирует сбалансированность человеческого общества по примеру мира природного. Центр (*чжун* [*1*]) понимается как канал стяжения Неба и Земли. Так, конфигурация поселения, относящегося к неолитической культуре Лянчжу (уезд Уцзиньсянь, пров. Цзянсу), по мнению археологов, совпадает с формой ритуального *цуна* (восьмигранной нефритовой регалии с круглым канальцем в середине; квадрат и круг в *цуне* символизируют Землю и Небо, отверстие в центре показывает канал, по которому осуществляется взаимосвязь Земли и Неба; изображения животных, присутствующие на многих *цунах*, символизируют медиаторные силы, обеспечивающие связь Земли и Неба через центральный канал). В философском трактате **«Гуань-цзы»** («[Книга] учителя Гуаня», IV–III вв. до н.э.; см. т. 1) указывалось, что «место Сына Неба в центре» (*тянь-цзы чжун эр чу*), т.е. правитель воспринимался как медиатор, соединяющий Землю и Небо.

Идея правителя как «проводника», благодаря которому осуществляется связь между Небом и Землей, получила воплощение в композиции упоминавшегося выше храма *мин тан*. Реконструкции подобного храма эпохи Западного Чжоу (XI–III вв. до н.э.) представляют собой ансамбль из пяти залов, расположенных по принципу девятеричного квадрата (9×9), где главный зал (собственно *мин тан*) занимает южную позицию. Во время церемоний правитель, чей образ сополагался с небесным началом, находился в центре и, являясь посредником между Небом и Землей, осуществлял стяжение мира сакрального и людского, приводя вещи к гармонии. Традиция построения такого типа сооружений прослеживается до VI в., после чего прерывается. В современном китайском языке *мин тан* употребляется как метафора гармоничного миропорядка.

На связь идеи «центра» («середины») с принципами градостроения указывает памятник **«Люйши чунь цю»** («Вёсны и осени господина Люя», III в. до н.э.; см. т. 1): «Определи середину Поднебесной и там устрой столицу/государство (*го* [*1*]), определи середину столицы/государства и там устрой дворец (*гун* [*4*])». В плане идеальной столицы, описанном в первом своде правил по строительству **«Као гун цзи»** («Записки о ремеслах», по разным источникам датируемом 770–476 или 475–221 до н.э.; см. т. 5), также подчеркивается, что дворец правителя должен располагаться в центре. План строится по принципу девятеричного квадрата, восходящего к представлению об упорядочивающей сети **цзин-вэй** (букв. «основа и уток»; см. т. 1), где соотносящиеся с Небом продольные линии «основы» следуют в направлении юг–север, а соотносящиеся с Землей поперечные линии «утка» — в направлении восток–запад: «Каждая сторона [столицы] по 9 *ли* [*1б*], с каждой стороны по трое ворот, 9 дорог *цзин* [*1*] и 9 дорог *вэй* [*3*], ширина дорог *цзин* [*1*] — 9 *гуй* (1 *гуй* равен 8 *чи* [*1*], а 1 *чи* [*1*] — 0,33 м. — *Авт*). В центре дворец, слева — *цзу* [*1*] (храм предков правителя. — *Авт.*), справа — *шэ* [*3*] (храм божеств земли и злаков. — *Авт.*)». Основных положений такой планировки придерживались при сооружении столиц во всех последующих династиях.

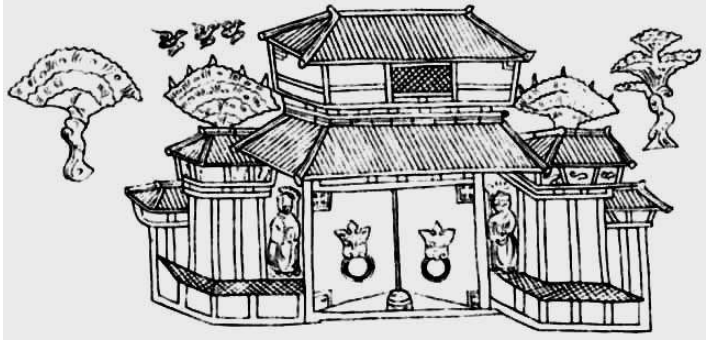


План столицы по «Као гун цзи» («Записки о ремеслах»)

Числа, являющиеся необходимым «инструментом» строительного дела в любой культуре, в китайской архитектуре несли особый символический и мистический смысл. Согласно «И цзину», нечетные числа относятся к небесным, *ян* [*1*], четные — к земным, *инь* [*1*]; Небо (*ян* [*1*]) обозначает сплошная черта и число 9 (*цзю* [*1*]), Землю (*инь* [*1*]) — прерывистая и число 6 (*лю* [*1*]). В глазах древних китайцев числа обладали сакрально-нумерологическим значением. В част-

ности, нечетное количество ворот, пролетов зданий, ярусов строений, декоративных деталей, фигурок на ребрах скатов крыши как символа небесного начала было призвано снискать милость Неба, влияющего на судьбы людей и государства. «Небесная девятка» и кратные ей числа как прерогатива императорских дворцов и храмов подчеркивали исключительность сына Неба. Все величины конструкций даосского монастыря соотносились с числами «И цзина». Построенная на числах система архитектурной «иерархии» зеркально отражала принципы государственного устройства и общественных отношений, регулируемых конфуцианским ритуалом и правилом *цзунь–бэй* (разграничение высокого и низкого). Главенствующая роль конфуцианства в качестве государственного учения начиная с правления императора династии Западная Хань У-ди (140–87 до н.э.) и вплоть до падения династии Цин (1911) во многом способствовала «консервации» сложившихся архитектурных форм и принципов планировки. Ядром конфуцианской идеологии и этики было учение о ритуале (**ли [2]**; см. т. 1) — правилах благопристойного поведения. Согласно конфуцианскому канону **«Ли цзи»** («Записки о ритуале», IV–I вв. до н.э.; см. т. 1, 5), «ритуал имеет три основы: небо и земля — основа существования, предки — основа рода, правитель-наставник — основа порядка» (пер. И.С. Лисевича). Среди функций архитектуры подразумевалось способствование сохранению традиционного ритуала, служившего гарантом гармонии и стабильности государства и критерием общественных и межличностных отношений. Мерилом «правильности» отношений «высокого и низкого» в архитектуре стал включенный в качестве раздела в конфуцианский канон «Чжоу ли» («Чжоуские ритуалы») упоминавшийся выше свод ремесленных положений «Као гун цзи», согласно которому *цзунь* [*1*] («высокое») соотносится с *чжун* [*1*] («центр»). Выработанные в древности правила, регламентирующие размеры сооружений и типы конструкций для разных слоев общества, веками сохраняли силу. При династии Тан (618–907) на основе «Као гун цзи» был издан государственный свод указов «Као гун дянь» («Уложение о ремеслах»), который придал легитимность ранговой дифференциации архитектурных строений, выражающей отношения *цзунь–бэй*. В период династии Сун (960–1279) была проведена унификация деревянных конструкций и деталей, на основе которой в 1103 г. императорский зодчий Ли Цзе подготовил обширный труд **«Ин цзао фа ши»** («Методы архитектуры»/«Строительные стандарты»). В нем обобщался опыт китайского зодчества, закреплялись правила возведения зданий, изготовления деревянных конструкций и мелких деталей, а также вводилась система модуля **доу-гун**. В начале XVIII в., в период реформ цинского императора **Кан-си** (1662–1722; см. т. 4), вышел свод законов, запрещающих самовольное строительство и отход от установленного образца при реконструкции зданий, дабы не нарушить сложившуюся систему отношений *цзунь–бэй*. Установленные в 1734 г. «Правила инженерно-строительных работ» («Гунчэн цзофа цзэли»), регламентирующие размеры и варианты декора для 27 типов зданий, явились апофеозом стандартизации архитектуры.

Наглядным примером «архитектурного решения» отношений *цзунь–бэй* служат ворота (*мэнь*), функция которых в конфуцианском Китае от утилитарного «вход–выход» повысилась до значения «лицо» (*мянь*) хозяина. Разрыв между «высоким» и «низким» социальным статусом владельца дома подчеркивался конструктивным различием ворот (парадного входа) и их количеством. Описание парадных ворот не только давало представление о размерах дома, но и сообщало, на какой ступени иерархической лестницы находится его хозяин. Эту черту архитектуры искусно обыгрывали в литературе. В танской поэзии образ «ворот, покрытых красным лаком» (*чжу мэнь*) стал метафорой богатства и знатности, а «дощатая дверь» (*чай мэнь*) — символом убогого жилища простолюдина.



Вход в усадьбу. Гравированный рельеф из погребения в уезде Инань (пров. Шаньдун). I–III вв.

Воплощение принципа *цзунь–бэй* наблюдается

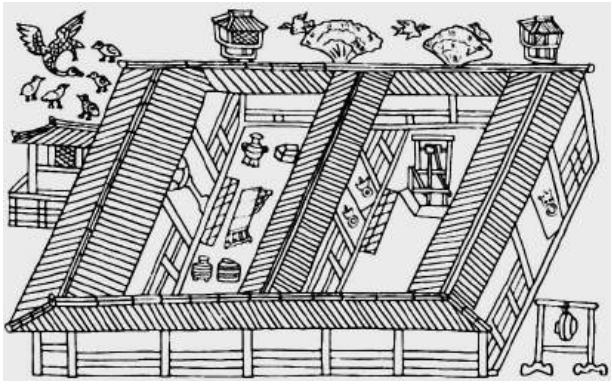
Архитектура

и в *сыхэюань* (замкнутом дворе со строениями по всем четырем сторонам), в котором посредством размещения главного дома, боковых флигелей, заднего помещения, строений, расположенных фасадом к главному дому, реализовывалась этика семейных отношений между старшим и младшим, отцом и сыном, мужем и женой. В дворцовых ансамблях комбинация больших и малых дворов *сыхэюань* выражала этическую систему отношений правителя и подданных, императора и его жен, наложниц, детей.

Иерархический принцип распространялся и на правила архитектурного декора. Существовало пять сакральных цветов: желтый символизировал силу, величие, богатство, могущество и признавался цветом императора; красный — счастье, дружбу; зеленый (голубой, синий) — вечный мир, покой; белый — чистоту, свет, согласие и траур; черный — разорение, опустошение. Так, крыши императорских дворцов и храмов покрывались желтой черепицей, крупные сановники могли украшать крыши своего жилища зеленой черепицей, чиновники — серой. В зависимости от ранговой принадлежности здания в соответствующие цвета окрашивались колонны и деревянные детали.

В архитектурном декоре и орнаменте находили выражение не только национальные этические ценности, но и эстетические идеалы. Основными мотивами декора были разного рода «благопожелательные» изображения, передававшиеся устойчивыми символами. Например, пожелание большого потомства, сохранения рода и преемственности поколений заключали в себе плоды граната, виноградная кисть, девять фантастических львов, которые символизировали «девять поколений в одном дворце». Пожелание покоя и мира в Поднебесной в определенном контексте выражали цветы, символизирующие сезон года, бамбук, множество парящих летучих мышей. Знаками семейного счастья считались пион, персик, седовласый старец (символ супружеской жизни до седых волос); ласточка, ива, цветы и травы обозначали приход весны и рождение новой семьи. Большое жалованье, зажиточность, богатство символизировал пион как атрибут элитарной эстетики; комбинация пиона и вазы являлась пожеланием богатства, знатности и покоя, а пион вместе со сливой, бамбуком, платаном — богатства, знатности и долголетия. Знаком долголетия в народной культуре служило и изображение бога долголетия **Шоу-сина** (см. т. 2), которое вырезали или прикрепляли на воротах, дверях или створках окон. Другие символы долголетия — сосна, журавль, плоды персика — характерны для бронзовой малой пластики и резьбы. В орнамент нередко включали иероглиф *шоу* [*2*] («долголетие») либо как самостоятельный знак, либо в комбинации с другими иероглифами, например *фу* [*8*] («счастье», «благо») и *вань* («десять тысяч», «несчетное множество»), что означает «десять тысяч благ, десять тысяч лет жизни». Изображение сороки как мотива орнамента символизировало радость, удачу. Традиция считать сороку предвестницей удачи восходит к древнейшей антологии китайской поэзии **«Ши цзину»** (см. т. 1, 3), позднее к ней обращалась танская поэзия.

Мотивы орнамента демонстрируют также присущие китайской культуре идеалы самосовершенствования и духовного очищения. Символом «четырех благородных мужей» (*сы цзюнь-цзы*) служат изображения хризантемы, сливы *мэйхуа*, орхидеи и бамбука, веками воспевавшиеся китайской литературой. В поэтической традиции образ бамбука символизирует возвышенные духовные качества. Сунский поэт **Су Ши** (Су Дун-по, 1037–1101; см. также т. 3) писал: «В доме может не быть мяса, но недопустимо не посадить бамбук; без мяса человек лишь потеряет в весе, а без бамбука он потеряет возвышенность духа».



Усадьба. Гравированный рельеф из погребения I–III вв. в уезде Инань (пров. Шаньдун)

В архитектурном декоре наряду с этим обыгрывалась религиозная и мифологическая символика. Наиболее часто встречаются изображения восьми буддийских драгоценностей и восьми архатов, которые в собственно китайской традиции восходят к даосской легенде о «восьми бессмертных». Излюбленным мотивом являются образы четырех священных жи-

вотных — дракона, феникса, тигра и черепахи, владык соответственно восточной, южной, западной и северной стран света. В сооружениях погребального культа встречается орнамент с фигурой совы. Изображения дракона и феникса — символа императора и императрицы — служат непременным атрибутом декора императорских дворцов и храмов.

Значение даосизма в судьбе китайской архитектуры не менее важно, чем роль конфуцианского ритуала. С даосской традицией генетически связана упомянутая выше система *фэн шуй*. Идеи **Лао-цзы** (см. т. 1) о «преодолении твердого мягким», о всепроникающем *дао*, «неисчерпаемости пустоты», «следовании естественности» оказали влияние на конструктивную систему, определив сейсмостойкость гибких деревянных соединений, выбор строительных материалов (к которым относятся пластичные, «мягкие» материалы — дерево, глина, черепица), сказавшись в пространственной композиции классического парка. Лао-цзы учил: «Человек следует Земле, Земля следует Небу, Небо следует *дао*, а *дао* следует самому себе» (**«Дао дэ цзин»**; пер. Ян Хин-шуна; см. т. 1, 3). Явления природы бесконечны в своих изменениях и проявлениях, потому при устройстве садов и парков требовалось умение следовать естественному. Подражание природному — главенствующий принцип садово-паркового искусства, определивший многообразие его форм. В первом теоретическом трактате об устройстве садов и парков **«Юань е»** («Изящество парков») Цзи Чэна, законченном в 1634 г., в разделе «Следование [рельефу] земли» указывалось: «Основой парка является свобода направлений; в рельефе земли имеются высоты и низины, поэтому форма [парка] должна следовать естественному ландшафту... Сочетание противоположностей — выпуклого и вогнутого, извилистого и прямого, пикообразного и плоского — вот путь к достижению естественности».

Свободный принцип организации ландшафта касался и парковых строений, которые разрешалось, более того, рекомендовалось размещать, не соблюдая правил центральной оси и симметрии. Во многих китайских парках можно увидеть галереи и беседки, словно взбирающиеся вверх по горному склону, горбатые мостики, наслаивающиеся друг на друга стены. Причудливость форм парковых сооружений безгранична, как неисчерпаема фантазия самой природы. Знаменитые сучжоуские «полупарки» (*бань юань*) с оригинальным приемом выполнения каждой садовой постройки в наполовину усеченном виде обязаны своим появлением такому природному явлению, как «сокращенная» форма луны в определенной фазе лунного месяца (полумесяц).

«Следование естественности» культивировало идеал «возвращения к естественности», что применительно к парковому искусству означало создание атмосферы уединения и отрешенности, побуждающей к созерцанию. Парки ограждали от «суетного мира» с помощью стен или естественных гор (как в случае загородной летней резиденции цинских императоров Бишу шаньчжуан в **Чэндэ**). В классических пейзажных садах воссоздавались все элементы живой природы, созерцание которых восстанавливало духовное равновесие и приводило в умиротворение. Неизбежная количественная ограниченность пейзажей классического сада компенсировалась бесконечностью вариаций. Небольшой по размеру сад Ваншиюань (Сад рыболова) в Сучжоу, являя собой классический образец «сада внутри сада», «вида за пределами вида», позволяет увидеть в «малом — большое», в «предельном — безграничное».

Ваншиюань (Сад рыболова)

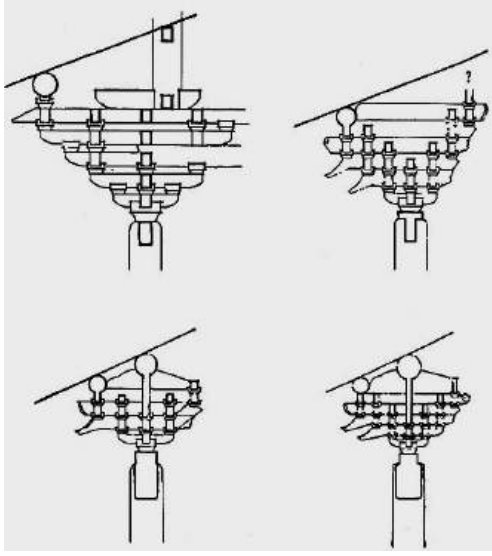
Многозначный и глубоко символичный язык китайской архитектуры формировался тысячелетиями, вобрав в себя красоту природы, мудрость древности, фантазию творчества. Китайский архитектурный ансамбль подобен иероглифу, который располагает ограниченным набором черт и подчиняется строгому порядку написания, но благодаря бесконечному многообразию их комбинаций, варьированию «белого и черного» — «пустоты и наполненности», «одухотворенному ритму и живому движению» (*ци юнь шэн дун*), способен передавать смыслы всей «тьмы вещей».

Конструктивная система и типы строений

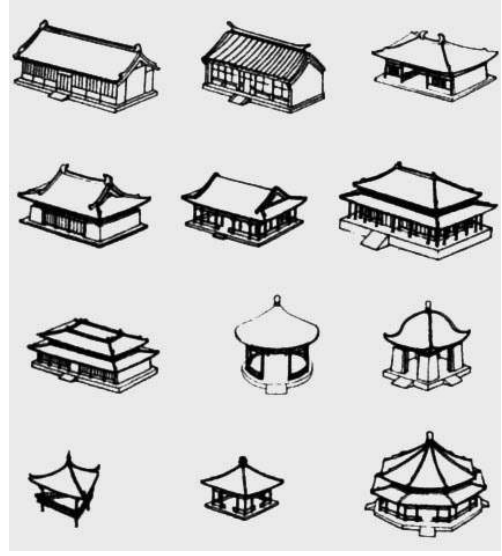
«Фундаментом» китайской архитектуры является стоечно-балочная конструкция, известная со времен неолита. Основу каркаса составляют опорные стойки (столбы), образующие несколько нефов (длинных залов) в продольном направлении. При возведении крупных конструкций столбы устанавливали с небольшим (1–2 градуса) наклоном вовнутрь. Вверху в продольном и поперечном направлениях стойки связывались балками, на продольных балках укреплялись слеги, несущие крышу. Четыре стойки, связанные поверху поперечными балками, образовывали ячейку *цзянь* [*20*] — своеобразный модуль здания. Увеличение площади помещения достигалось путем сложения модулей *цзянь* [*20*] в продольном и поперечном направлениях. С их помощью было проще не только строить, но и регламентировать размеры всех категорий зданий в зависимости от их назначения и социального положения владельца. При сооружении каркаса особое внимание уделялось коньковой балке, обеспечивающей надежность крыши и считавшейся символом благополучия семьи.

В отличие от европейских конструкций, в китайском здании стены не являлись несущими, с чем связана поговорка — «дом устоит, даже если стены рухнут». Промежутки между наружными стойками заполнялись в нижней части деревянными панелями, сверху — деревянными решетками. На севере страны торцовые стены здания иногда выкладывались из кирпича и включали в свою толщину стойки каркаса.

Художественное своеобразие китайской архитектуры во многом связывается для человека иной культурной традиции с изогнутым силуэтом высоких крыш. Конструкция китайской крыши состоит из горизонтальных (несомых) и вертикальных (несущих) элементов, но стропила в европейском понимании в этой конструкции не применяются. На поперечных балках ближе к опорам устанавливали невысокие стойки, на них укладывали следующие поперечные балки, на которые близ опор опять устанавливали стойки. Постепенное укорачивание балок создавало нужные скаты кровли. Характерная особенность китайской крыши — большой вынос карниза, для поддержания которого над колоннами в несколько рядов устанавливали консоли *доу-гун*, оригинальный конструктивный элемент, известный еще в эпоху Чунь-цю (770–476 до н.э.). Главными его деталями являются *доу* — кубовидный брусок со скошенными внизу гранями и *гун* [*10*] — продолговатый брусок в форме изогнутого лука. Такие консоли выступали и вовнутрь здания, поддерживая поперечные балки, таким образом, кронштейны и балки интерьера связывались с наружными кронштейнами и опирающимся на них карнизом. Помимо конструктивной



Стоечно-балочная конструкция и консольные опоры *доу-гун*



Типы крыш дворцовых и храмовых сооружений эпохи средневековья

функции они создавали особую декоративность верха здания, богато орнаментировались, придавали легкость переходу от столба к карнизу, а также подчеркивали значимость сооружения и высокое социальное положение его владельца, их разрешалось использовать только при возведении дворцов и храмов.

Главными типами крыш являются двускатная (*сюань шань*) и четырехскатная, вальмовая (*у дян*), крыша, которая использовалась главным образом в дворцовых и культовых сооружениях. Отличительной чертой китайской крыши являются ее поднятые углы — «взлетающие карнизы» (*фэй янь*). Они создавали широкие выносы, защищавшие здание от осадков и обеспечивавшие ему долговечность, кроме того, зрительно облегчали тяжелую массу крыши. Изначально крышу покрывали связками соломы, но уже с эпохи Шан-Инь (XVI–XII/XI вв. до н.э.) стали применять черепицу. Керамическая черепица цилиндрической формы скреплялась на ребрах скатов при помощи специального профиля, места соединений закрывались керамическими фигурками святых, мифических животных и птиц. Помимо утилитарной и декоративной функции, эти фигурки, представляющие добрых духов, выполняли символическую роль защитников дома от злых духов. Чем выше было социальное положение хозяина, тем больше фигурок устанавливалось на крыше его дома. Массивный конек крыши завершали изогнутые выступы «хвост совы» (*сяо вэй*; подобие античного акротерия).

Хотя в китайской архитектуре существует несколько десятков названий архитектурных форм, они в большинстве своем различаются только функциональным назначением. Главные отличия имеют павильон *дянь* [*4*] (*дянь тан*), беседка *тин* и галерея *лан*. Одноэтажный павильон *дянь* [*4*] обычно имеет в плане прямоугольник (очень редко — квадрат или круг), служит основным элементом композиции ансамбля, как самостоятельная композиция практически не встречается. Беседка *тин* имеет в плане квадрат, круг или многоугольник, используется и как элемент композиции ансамбля, и как самостоятельная композиция. Галерея *лан* служит для связки других архитектурных форм. Все три типа строений состоят из основания в виде стереобата, созданного из утрамбованной земли и облицованного камнем каркаса здания и крыши; между этими тремя частями выдерживаются строгие пропорции. Императорские дворцовые и храмовые павильоны *дянь* [*4*] воздвигали на высокой (2–3 м) платформе **сюймицзо** — профилированном стилобате с тщательно обработанными профилями и обломами. Украшением служила мраморная балюстрада с резными балясинами и столбиками, лестницами, пандусами с рельефным декором. Павильон могла дополнять круговая галерея (периптер) или портик.

Украшения на крыше

«Взлетающие карнизы» (*фэй янь*)

Архитектура

Все остальные многочисленные архитектурные формы — многоэтажные башни *лоу* и *гэ* [*3*], высокий павильон *тай*, разнообразные садово-парковые строения — являлись производными трех уже упомянутых основных типов. Складывая, как кубики, в высоту несколько павильонов *дянь* [*4*] или несколько беседок *тин*, китайцы получали многоэтажные башни *лоу*, *гэ* [*3*] (*лоу гэ*) и пагоды. Павильон, возведенный на высоком цоколе, назывался *тай*, он наиболее распространен в виде надвратной башни.

В традиционной архитектуре предпочтение отдавалось легким, пластичным, послушным в работе материалам — дереву и глине. Помимо прекрасных строительных качеств, дерево, в представлении китайцев, заключало в себе иньскую сущность Земли — «исполнение творческого замысла Неба» (2-я гексаграмма «И цзина» *Кунь*). Дерево *му* [*3*] и почва (глина) *ту* [*1*] входили в «пять элементов/стихий» (*у син*), питающих человека жизненной энергией: Как пишется в «Ли цзи», «в нем (человеке) смешиваются совершенные *ци* [*1*] пяти стихий... когда пять стихий — исходный материал, то все имеет свое повторение» (пер. И.С. Лисевича).

Тот факт, что китайские мастера отдавали предпочтение дереву, отнюдь не умалял их познания относительно природных качеств камня. Прекрасное владение этим строительным материалом доказывает уникальное оборонительное сооружение Ваньличанчэн («Длинная стена в десять тысяч *ли*» — Великая китайская стена; см. **Чанчэн**), строительство которой началось в III в. до н.э. Камень и кирпич широко использовались при возведении многоярусных пагод, ступенчатых террас, многопролетных мостов. Великолепными образцами последних служат первый в мире арочный мост **Аньцзицяо** (Мост безопасной переправы) в уезде Чжаосянь (пров. Хэбэй), построенный в 610 г. инженером Ли Чунем, и мост под Пекином **Лугоуцяо** (Мост над тростниковой лощиной, 1189), известный как «мост Марко Поло» — знаменитого венецианца, посетившего Пекин в 1275 г. Из камня строились пилоны, обелиски, стелы, дворцы и гробницы («подземные дворцы»). По системе *фэн-шуй* каменные дома относили к *инь чжай* («мертвые дома»). Считалось, что «твердые» каменные дома не благоприятствуют жизни; в качестве доказательства приводилось высказывание Лао-цзы о том, что «человек при рождении нежный и слабый, а в момент смерти крепкий и твердый... Твердое и крепкое — это то, что погибает, а нежное и слабое — это то, что начинает жить» («Дао дэ цзин», § 76; пер. Ян Хин-шуна). Возможно, здесь сыграл роль и лингвистический казус: *ши* [*24*] «камень» — омофон *ши* [*20*] со значением «труп». Даже если по климатическим условиям в конструкции жилого дома использовали «мертвый материал», то всегда находили компромисс — либо выкладывали из кирпича половину высоты стены, либо всю южную стену делали из дерева.

Один из участков
Великой китайской стены

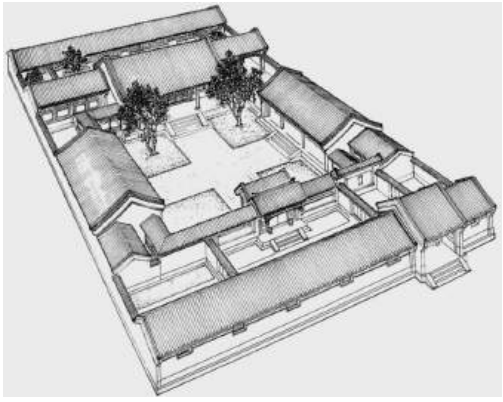
Мост Лугоуцяо (близ Пекина)

Мост Аньцзицяо (уезд Чжаосянь, пров. Хэбэй)

Подобно тому как главной «ячейкой» традиционного китайского общества являлась патриархальная семья, в китайской архитектуре роль ансамбля всегда превосходила значение отдельного здания, поэтому основной композиционной единицей ансамбля выступала пространственная структура — двор *сыхэюань* (в котором строения располагаются по четырем сторонам) или его варианты *саньхэюань* и *лянхэюань* (предполагающие строения по трем или двум сторонам двора соответственно). Количество дворов, строений, пышность архитектурной декорации любой жилой усадьбы зависели от социального статуса ее владельца.

Усадьбы *сыхэюань* являются типичным видом жилища в Северном Китае. Простейшее состоит из одного двора с небольшим строением, расположенным у северной стены фасадом к югу. Обширная усадьба представляет собой систему дворов, лежащих на одной северо-южной оси или также на параллельных ей осях. Главные здания ставятся на середине центральной оси или в глубине двора, часто соединяются галереями с боковыми жилыми и хозяйственными помещениями, подчеркивая тем самым свободное пространство двора («наполненной Пустоты»). В планировке усадеб главенствует принцип симметрии, в редких случаях нарушаемый второстепенными постройками. Традиционно усадьба делилась на переднюю — парадную — и заднюю жилую части. В княжеских подворьях (**ван-фу**), усадьбах знати, чиновников и состоятельных людей наряду с архитектурными сооружениями строили частные сады, что особенно характерно для столиц и южных городов. Хозяйственные постройки по системе *фэн-шуй* следовало располагать вдоль восточной и западной стен усадьбы с учетом «места огня» и «места воды». Вход во внешней стене, если позволяло расположение дома, устраивался с южной стороны. Пространство двора членилось внутренними стенами, в которых делались проходы в форме овала, круга, вазы. «Отражательная стена» (*ин би*), расположенная сразу за главным входом и защищающая дом от злых духов, имела и утилитарное значение, скрывая «дела семьи» от любопытных глаз.

Такая схема планировки сохранялась тысячелетиями, была обязательной как для простой усадьбы, так и для грандиозных императорских дворцовых ансамблей, вершиной которых является Цзыцзиньчэн (Пурпурный запретный город, постр. в 1420; в 1911 переим. в **Гугун** — Древний дворец). На протяжении 450 лет Цзыцзиньчэн служил резиденцией императоров минской и цинской династий. Этот «дом» Сына Неба (*тянь-цзы*) защищают десятиметровые кирпичные стены и обводной канал шириной почти 6 м. Ансамбль дворца насчитывает около 9 тыс. строений, включая тронные залы, дворцовые палаты, павильоны, беседки, многочисленные служебные и хозяйственные помещения. Композиция строится по принципу симметрии и ориентации на центральную северо-южную ось (которая символизирует центр, срединность и гармонию, небесную основу **цзин [1]**; см. т. 2), предполагает «парадные залы впереди, покои сзади» (это сочетание символизирует принцип *жоу–ган* — «твердого и мягкого», *дао* Земли), используется комбинация «трех залов пяти ворот» (коррелят **сань ган у чан** — «три устоя и пять постоянств»; см. т. 1). Цельность композиции раскрывается в пространстве и во времени благодаря четкому ритмическому рисунку повторяющихся архитектурных форм и элементов, гармоническому объединению и соподчинению главных и второстепенных строений и дворов, постепенному нарастанию масштабности архитектурных форм по мере приближения к центру ансамбля.



Модель усадьбы *сыхэюань*

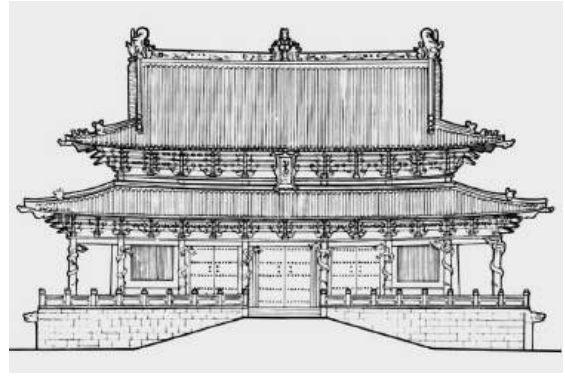
К югу от р. Янцзы получили распространение локальные типы жилищ. На юге пров. Аньхой и на севере Цзянси преобладают жилые ансамбли с квадратным двориком, вокруг которого возвышаются двух- или четырехэтажные строения. Такой двор называют «небесный колодец» (*тянь цзин*), он обеспечивает освещение и хорошее проветривание помещений. В провинциях Гуандун, Фуцзянь и Цзянси в местах проживания народности *хакка* встречаются круглые или квадратные дома-крепости *ту лоу* с толсты-

ми и высокими внешними стенами. Внутри «крепости» по ее окружности (диаметром 50–90 м) или периметру в три-пять ярусов строятся помещения, дверные проемы которых выходят на кольцевую галерею; в центре двора обычно расположена кумирня. В таком доме проживает родовая община, насчитывающая несколько десятков семей.

Прямыми «потомками» доисторических жилищ являются *яо дун* (пещеры), широко распространенные в районе Лёссового плато. Вырытые прямо в склонах холмов, со стороны входа и внутри они укреплены кирпичной кладкой. Украшением подобного жилища служит дверь с яркими лубочными картинками (**нянь-хуа**) и вырезками из бумаги (*цзянь чжи*), а также большое окно с изящными переплетами. Существуют и пещеры-усадьбы с передним двором, организованным по типу *сыхэюань*. «Пещеры» имеют ряд преимуществ: не требуют больших расходов на строительство, в них тепло зимой и прохладно летом.

Культовые сооружения

Использование двора *сыхэюань* в качестве композиционной единицы ансамбля обусловило такую специфическую черту китайской архитектуры, как отсутствие резкого различия между светскими и культовыми комплексами. Планировка храмов и монастырей, относящихся к разным религиям и культам, хотя и отличалась в деталях, но в главном следовала тем же принципам, что и структура жилых и дворцовых ансамблей. Количество, размеры дворов и строений устанавливались в зависимости от «ранга» храма или монастыря, архитектурный декор определялся требованиями религиозного культа. Обычно во дворах перед павильонами симметрично вдоль северо-южной центральной оси устанавливали парные обелиски, колонны или беседки со стелами, на поверхности которых были выгравированы надписи — цитаты из канонов, храмовых летописей с указанием важнейших событий. В переднем дворе буддийских или ламаистских храмов перед воротами, ведущими в главный двор комплекса, сооружались две небольшие башни — Чжунлоу (Колокольная башня) и Гулоу (Барабанная башня). Неотъемлемая часть многих храмов — триумфальные арки **пайлоу**, которые возводились либо перед главными воротами, либо во дворах перед павильонами. Главное здание храмового комплекса скрывалось в глубине ансамбля, к нему приближались постепенно, по мере прохождения через ряд все более усложняющихся построек. Перед главными воротами и павильонами на резных постаментах устанавливали бронзовые фигуры фантастических животных, на площадках перед храмовыми залами размещали курильницы, жертвенники и другие атрибуты религиозного культа. Буддийские и даосские монастырские комплексы можно подразделить на два основных типа: равнинно-городские и горные. Первые отвечали задачам «торжественной представительности» и отличались присущей дворцовым и жилым ансамблям регулярной плани-



Чертеж фасада храма Шаньмудянь (пров. Шаньси). 1023–1031 гг.

Монастырь Сюанькунсы

ровкой, которая предполагала последовательность дворов, строгую симметрию расположения строений относительно центральной оси, выделение главного здания как центра композиции. Во внешней и внутренней отделке буддийских монастырей сохранялось использование красного лака для декоративного покрытия дерева, применение в деревянных деталях сложной резьбы, инкрустации перламутром, обилие элементов украшения в виде малой бронзовой пластики, стенных росписей, скульптуры и живописи.

Композиционное решение второй группы монастырских ансамблей в первую очередь определялось условиями конкретной природной среды, главной идеей являлось «следование естественности», главной целью — единство человека и природы, гармония естественного и искусственного. Сохраняя черты регулярности в организации системы дворов, соблюдении принципов ориентации на юг, зеркальной симметрии, выделения центра, планировка этих ансамблей, определявшаяся естественным рельефом гор, отличалась большей свободой, возможностью интересных пространственных решений (таких как ступенчатая композиция), включением в структуру ансамбля особенностей ландшафта. Обращение к древним традициям свайного строительства выразилось в появлении таких форм, как «висячий храм» — т.е. комплекса небольших легких каркасных построек, подобно ласточкиным гнездам «прилепившихся» на разных уровнях к крутым склонам гор (например, буддийский монастырь Сюанькунсы (Висящий в пустоте монастырь), прибл. VI в., пров. Шаньси). В «висячих храмах», казавшихся естественным продолжением горы, незаметный переход от внутреннего к внешнему пространству достигался за счет террас, галерей, больших дверных и оконных проемов.

Циняньдянь (храм Молитв об урожае). Пекин

Хуаньцютань (храм Круглого алтаря) в пекинском ритуальном комплексе Тяньтань (храм Неба)

Храмы исконно китайских культов подразделялись на две группы — *тань* [*l*] и *мяо* [*з*]. В храмах группы *тань* («алтарь, жертвенник») центром был жертвенник — высокая платформа, имеющая в плане круг (алтарь Неба) или квадрат (алтарь Земли). Храмы *тань* — древнейшие из культовых сооружений, восходят к земляным насыпям, которые в период неолита сооружались на вершине холма или горы. На алтарях *тань* приносились «великие жертвы» Небу (**Тяньтань**) и Земле (Дитань), покровителям государства божествам Шэ и Цзи (**Шэцзитань** — «Алтарь земли и злаков» или «Алтарь государства»), возносили молитвы духам Солнца (Житань) и Луны (Юэтань), планеты Юпитер (Тайсуйтань), Основателю земледелия (Сяньнунтань) и Основательнице шелководства (Сяньцаньтань). Появление храмового павильона в композиции алтаря *тань* остается загадкой. Выдвигаются гипотезы, что он мог сооружаться рядом с жертвенником либо прямо на нем. Археологическими раскопками установлено, что в эпоху Чжоу в комплекс *тань* входили жертвенник, Чжайгун (Дворец поста), помещение для ритуальной утвари. В композицию сохранившегося до настоящего времени ансамбля храма Неба (дин. Мин, 1368–1644), помимо храма Круглого алтаря (Хуаньцютань) включены храм Молитв об урожае (Циняньдянь), храм Величественного небосвода (Хуанцюнюй) и несколько павильонов служебного назначения.

Архитектура

Храмы группы *мяо* [*3*] (общеупотреб. в значении «храм, кумирня, молельня») подразделяются на храмы предков (*цзунмяо* или *таймяо*, *цзумяо* — храмы предков удельных князей — и *цытан*), храмы легендарных императоров, святых мудрецов и военных героев, храмы духов гор, рек, морей, природных явлений и многочисленных духов-хранителей.

В конфуцианском Китае храмам предков отводилась исключительная роль, они считались воплощением человеколюбия **жэнь [2]** (см. т. 1), хранителями ритуала **ли [2]** (см. т. 1) и носителями культуры **вэнь** (см. т. 1, 3). Главенствующее положение в группе храмов предков занимал *таймяо* — храм предков императора, который следовало сооружать слева от императорского дворца, чем подчеркивалось его главенство над «Алтарем государства» (Шэцзитань). В храмовых залах *таймяо*, число которых в разные исторические эпохи варьировалось от одного до семи, хранились ритуальные таблички духов основателя правящей династии и нескольких поколений предков, императоров предыдущих династий, перед которыми император совершал обряд жертвоприношения. Согласно современным китайским источникам, предшественником *таймяо* является древний дворец-храм *мин тан*.

Семейные (фамильные) и родственно-клановые храмы предков *цытан* до эпохи Южная Сун (1127–1279) назывались *цзя мяо* (семейные). *Цытан* строили на средства одной или нескольких родственных семей на общей храмовой земле неподалеку от дома главы клана. Богатые семьи имели собственный *цытан*. Внутри храма устанавливали столы для жертвоприношений и ритуальных трапез, курильницы, свечи. В специальных шкафах хранили важнейшие архивные документы (генеалогические таблицы, реликвии, жизнеописания выдающихся предков). Храмы предков в Китае никогда не были грозными святилищами, это были храмы особого рода, куда приходили «посоветоваться» с предками, воздать им почести и рассказать о семейных делах, отметить важное событие в жизни семьи или родственников. Небогатые семьи устраивали алтари предков прямо в доме.

Почетное место в группе храмов легендарных императоров, героических генералов и святых мудрецов занимает **Кунмяо** (или *Вэньмяо*) — храм **Конфуция** (см. т. 1, 4). Первый Кун-мяо был основан после смерти Конфуция (479 до н.э.) в его родовой усадьбе в Цюйфу (пров. Шаньдун). В 195 г. до н.э. первый ханьский император Лю Бан (Гао-цзу) собственноручно принес тройную жертву *тай лао* (бык, баран и боров) на могиле философа, чем, по сути, положил начало государственному культу Конфуция. В 555 г. был издан указ о возведении храмов в честь «совершенномудрого» в каждом уездном городе и установлен ритуал жертвоприношений в этих храмах.

Храм Конфуция (Кунмяо) в Цюйфу

Кроме Кунмяо в Цюйфу, который по стилю близок к дворцовой архитектуре, планировка и композиция всех храмов Конфуция следовала стандартному образцу. Красная кирпичная стена с парадным входом с южной стороны окружала двор с небольшим полукруглым прудом и двумя боковыми строениями для жертвенных животных, ритуальной утвари и омовений. В северной части двора находились ворота во внутренний двор с главным храмовым залом, где совершались жертвоприношения духу Конфуция, и боковыми пристройками, в которых находились поминальные таблички или статуи его учеников и последователей, числом до 86. Рядом с храмом Конфуция обычно располагалось учебное заведение, к примеру, в Пекине рядом с Кунмяо находится Государственная академия Гоцзыцзянь (XIV в.).

Баймасы (монастырь Белой лошади)

Даосские культовые сооружения изобилуют названиями *гун* [*4*] (дворец), *гуань* [*1*] (обитель), *дун* [*2*] (пещера, грот), *мяо* [*3*] (кумирня, храм), *ань* [*3*] (скит), *юань* [*13*] (подворье), *тай* (башня); основными с эпохи Тан (618–907) являются монастыри *гуань* [*1*] и *гун* [*4*]. Даосские монастыри обычно сооружали вдали от суетного мира высоко в горах или в укромных лощинах. Долгая дорога к монастырю по горному лесу через ряд «Небесных застав» (Тяньгуань) является главной частью композиции монастырского ансамбля, создает полную иллюзию перехода в мир бессмертных небожителей. Расположение, размеры и декорация зданий сообразны символам и числам «И цзина», центральной осью служит ось *цзы–у* (север–юг), вход обычно с северной стороны (северо-восток — область, где зарождается свет). В композицию монастырского ансамбля входят один или несколько павильонов, обязательные элементы ансамбля — «Зал небожителей» (Шэньтан), трапезная и монашеские кельи. За монастырской стеной находится кладбище. Отличительной чертой даосского монастыря является просторный немощеный двор — «царство естественности и Великой пустоты». «Колыбелью» религиозного даосизма считается гора Цинчэншань (пров. Сычуань), где находится монастырь Шанцингун (дворец Высшей чистоты) и храм родоначальника даосизма **Лао-цзы** (см. т. 1). Из других известных монастырей можно назвать монастырь Байюньгуань (монастырь Белых облаков, XII в., Пекин), монастырь Юнлэгун (дворец Вечного блаженства, пров. Шаньси, дин. Тан), крупный комплекс в священных горах даосизма Уданшань (пров. Хубэй), центром которого является храмовый ансамбль Цзыцзиньчэн (Пурпурно-золотой город, дин. Мин).

Важное место в культовой архитектуре Китая занимают буддийские ансамбли, представленные монастырями *сы* [*6*] (*фо сы*) (в обиходе — *сы мяо*), скальными пещерными монастырями *шику*(*сы*) и пагодами *та* (*фота)* (от **бао-та** — «драгоценная башня»). Небольшие монастыри и скиты, создававшиеся и действующие в рамках крупных монастырей, называются *цзы сунь мяо* (сыновний монастырь) или *ань* [*3*]. Согласно китайской традиции, помещение в храм изображения божества — важное и сакральное действо, так как идол не просто изображение божества, но его воплощение. В Китае получили распространение две ветви буддизма: южная и северная, от второй, в свою очередь, отпочковалась еще одна ветвь — ламаизм, утвердившийся в Тибете. Архитектура монастырей южной и тибетской ветвей буддизма имеет явно заимствованный или сугубо локальный характер. Наибольшее распространение в Китае получили северная школа буддизма и принятый в ней тип монастырского ансамбля.

Боята (пагода Широкой просвещенности), расположенная на территории Пекинского университета

С момента появления в Китае буддийского монастыря его композиция претерпела значительные изменения. Первоначально пагода, как и ее прототип — индийская ступа (не имевшая внутреннего пространства полусферическая или коническая постройка, символ мировой горы Меру или Сумеру, место захоронения праха **Будды** Шакьямуни (см. т. 2) после его сожжения), служила композиционным и духовным центром монастырского ансамбля. По этому принципу был построен первый буддийский монастырь в Китае Баймасы (монастырь Белой лошади, Хэнань, I в. н.э.). Однако если рядом с индийской ступой не могло быть других строений, вокруг китайской пагоды — массивной башни, часто с квадратным основанием, — появились галереи и павильоны. Таким образом, композиция буддийского монастыря с самого начала представляла собой синтез национальной и привнесенной культуры.

К эпохе Тан в композиции буддийского монастыря произошло заметное уменьшение роли пагоды в пользу главного павильона *фо дянь* — «павильона Будды». Сначала они располагались на одной линии, затем пагода стала занимать место позади павильона либо в отдельном дворе. С распространением могильных

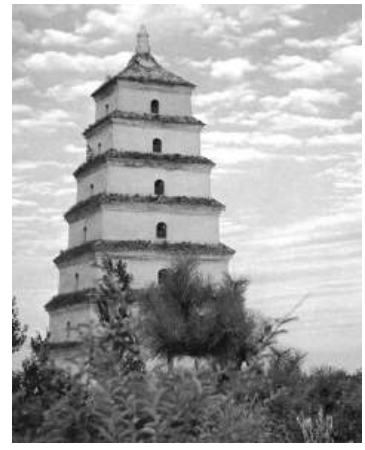
пагод она переместилась за стены монастыря. Возрастание роли главного храма повлекло за собой изменение религиозного ритуала. Моление и воскурение благовоний теперь проходило не перед пагодой, а в главном павильоне или перед ним.

В эпоху Сун утвердилась композиционная модель последовательных дворов *ци тан це лань* («семизальный монастырь»), обязательными элементами которой являлись *шань мэнь* («горние врата»), *фо дянь* («павильон Будды»), *фа тан* («зал Дхармы»), монашеские кельи, склад, кухня, помещение для омовений. Таким образом, буддийский монастырь — заимствованный из Индии тип архитектурного комплекса — окончательно приобрел вид китайского ансамбля, а функция пагоды, утратившей на территории китайского монастыря свое главенствующее положение, стала более практичной (пагода использовалась как реликварий, библиотека или место хранения музыкальных инструментов, необходимых в буддийском ритуале). Отсутствие резкого различия в композиционных приемах, конструктивных и художественных средствах культовых и светских сооружений позволяло менять функциональное назначение одного и того же сооружения в разные годы. В период расцвета буддизма распространенным явлением стало пожертвование императорами и представителями знати своих дворцов и усадеб для превращения их в буддийские храмы и монастыри.

Заимствованное вместе с буддизмом из Индии искусство создания скально-пещерных монастырей *шику*(*сы*) достигло в Китае небывалого расцвета при династиях Северная Вэй (386–534) и Тан. В этот период были сооружены знаменитые комплексы Могаоку в **Дуньхуане** (пров. Ганьсу, IV–XIII вв.), Юньганшику (460–494) в Датуне (пров. Шаньси), Лунмэньшику под Лояном (493–643, 650–704, пров. Хэнань). Существовало четыре основных типа пещер: с колонной в центре, с гигантской статуей, в форме квадрата и пещеры-коридоры. Пещеры с колонной в центре, аналогично композиции монастыря, состояли из трех залов: переднего, среднего и заднего. Пещеры с гигантской статуей Будды, служившей несущей конструкцией, бывали двух видов: с задним помещением или без него. Квадратные пещеры, отводившиеся для чтения и толкования сутр монахами, имели передние и задние помещения. Пещеры-коридоры — это кельи монахов, соединенные между собой проходами. В комплексе Юньганшику сохранились пять пещер овальной формы, не имеющих заднего помещения.

Буддийские пещерные храмы знамениты прекрасными образцами древней настенной росписи и скульптурой. Росписи сделаны на темы и сюжеты сутр и джатак — легенд и притч о Будде Шакьямуни. Встречаются и росписи на светские и бытовые темы. Пещеры Могаоку знамениты своей раскрашенной скульптурой, ранние образцы которой датируются IV–VI вв. и демонстрируют сильное влияние гандхарского стиля искусства Северной Индии. Шедевром пещер Юньганшику считается гигантская статуя Будды Шакьямуни высотой 13,7 м. В комплексе Лунмэньшику сохранилось 1352 пещеры, 2100 ниш с изображениями будд, более 97 тыс. статуй,

Пещерный комплекс Юньганшику



Даяньта (Большая пагода Диких гусей). Сиань. 652–704 гг.

более 3680 стел с надписями и 40 пагод, большинство из которых относятся к периоду династии Тан.

Китайская пагода, как уже говорилось, сложившаяся как архитектурный тип под сильным влиянием индийской ступы, сохранила функцию реликвария для захоронения праха монахов, содержания вотивных предметов и сутр. Главными композиционными элементами ступы являются цоколь, основная часть (тело пагоды) и навершие, которые символизируют подразделения буддийской космологии, соответственно «чувственный мир», «мир форм» и «мир не-форм». В китайской пагоде, под влиянием традиции предавать прах земле, к ним добавился четвертый элемент — «подземный дворец» (*ди гун*), каменная камера-реликварий. Обычно пагоды имели четное (иньское) число углов и нечетное (янское) количество ярусов (от одного до девяти и более). В Китае сооружались пагоды как индийского типа, представляющие собой строения с зонтообразным навершием (кирпичная пагода Сунъюэсыта, 523, пров. Хэнань), так и китайского типа, в основу которых были положены традиции строительства башен *лоу* и *тай* эпохи Хань (206 до н.э. — 220 н.э.) (танские Даяньта — Большая пагода диких гусей и Сяояньта — Малая пагода диких гусей в г. Сиани). По форме пагоды могли быть квадратные, шестиугольные, восьмиугольные (к примеру, знаменитая Тета — Железная пагода, воздвигнутая в 1041–1044 гг. в столице Северной Сун — Бяньляне, совр. г. Кайфэн, при монастыре Югосы). Строительным материалом служили дерево (Шицзята — пагода Шакьямуни в монастыре Фогунсы — Дворец Будды, 1056, уезд Инсянь, пров. Шаньси), кирпич, камень, железо, глазурованная черепица. Периодом наибольшего размаха в строительстве пагод считаются эпохи Тан и Сун. Строгость и простоту классических форм танских пагод в конце эпохи Сун сменила большая декоративность, о чем свидетельствует пагода Хуата (Цветущая пагода) монастыря Гуанхуйсы (XII в., пров. Хэбэй). Правление монгольской династии Юань (1271–1368) способствовало появлению в Китае ламаистских ступ, к ним относится Байта (Белая пагода) в Пекине, сооруженная непальским зодчим Арникой. Новшеством архитектуры минской эпохи стали отличающиеся богатой орнаментацией пагоды *у та* («пять пагод», «пятеричная пагода») или «Алмазный трон» (название которых происходит от «Алмазной сутры» — «Ваджраччхедика-праджняпарамита-сутра», пример чему — пагода Ута монастыря Дачжэньцзюэсы (монастырь Высшего истинного пробуждения) под Пекином, 1473). В XVIII в. в русле общей тенденции увлечения декоративностью в дворцовой и ландшафтной архитектуре получили распространение небольшие пагоды, облицованные цветной глазурованной плиткой и поражающие обилием глазурованных деталей (например, Люлита — Глазурованная пагода — в пекинском императорском парке **Ихэюань**, 1750).

В Китае строились и большие архитектурные комплексы, состоявшие исключительно из пагод. Крупнейший из них — Талинь (Лес пагод) в знаменитом буддийском монастыре Шаолиньсы насчитывает 220 кирпичных и каменных могильных пагод, которые сооружались в течение более тысячелетия (с VII по XIX в.).

Сяояньта (Малая пагода диких гусей). Сиань. 684

Храм Утасы

Тета (Железная пагода)

Архитектура **Погребения**

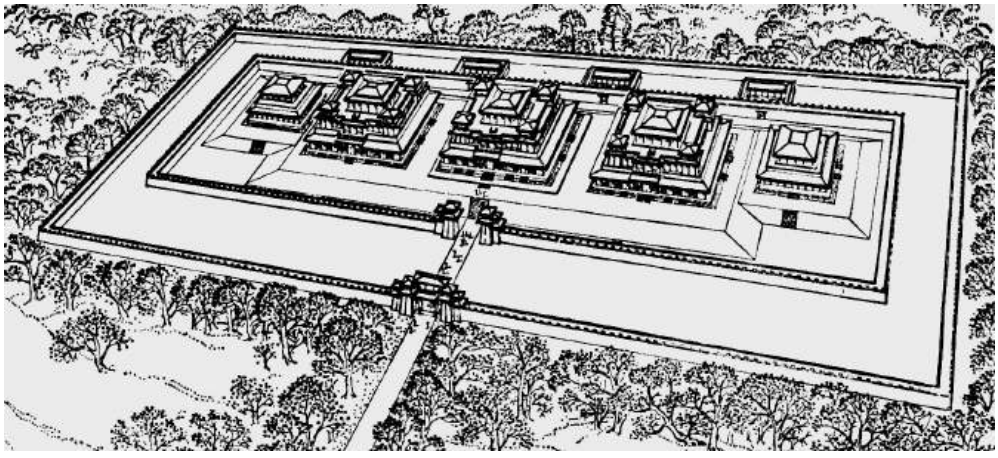
Культ предков, один из древнейших и важнейших в китайской традиции, строился на признании влияния духов умерших на жизнь и судьбу потомков: «Обращали взгляд к небу, а хоронили в земле. Опуская вниз тело с душой *по* (см. т. 1 **Хуань по**), знали, что дух *ци* [*1*] наверху. Поэтому голова умершего обращена к северу, а головы живых — к югу. Это все изначальное» («Ли цзи» — «Записки о ритуале»; пер. И.С. Лисевича). Приготовления к достойным проводам в мир иной начинались еще при жизни человека, особое внимание уделялось выбору места захоронения, устройству могилы и заботы о ней.

Обычай хоронить в земле известен в Китае со времен неолита, о чем свидетельствует открытое в XX в. кладбище у поселения Баньпо (культура Яншао, IV–III тыс. до н.э., г. Сиань, пров. Шэньси). В период становления китайской государственности династий Ся (XXIII–XVI вв. до н.э.) и Шан-Инь (XVI–XII/XI вв. до н.э.) появились погребальные камеры. В открытом в ходе раскопок 1928–1937 годов на месте древней столицы царства Шан-Инь царском погребении Сибэйган (уезд Аньян, пров. Хэнань) был обнаружен деревянный склеп высотой около 3 м, стены которого украшали роспись, резьба по дереву, инкрустация. Судя по другим открытым могилам, размеры и внутреннее оформление склепа зависели от положения усопшего.

В эпоху Чжоу (XII/XI–III вв. до н.э.) усилилась регламентация погребального культа. В соответствии с титулом усопшего устанавливалось количество слоев деревянной погребальной камеры: для Сына Неба (*тянь-цзы*) — 7, *чжу-хоу* (удельных князей) — 5, *да-фу* (чиновников) — 3, *ши* [*9*] (скрибов) — 1; появились небольшие могильные холмы. В период Чжань-го (Сражающиеся царства, 475–221 до н.э.) в комплекс погребения вошел наземный ритуальный зал — так называемые «Спальные покои».

С основанием империи Цинь (221–207 до н.э.) начинают сооружать императорские некрополи *хуан лин* — «императорский могильный холм», беря в качестве образца устройство столицы и императорского дворца. Место для погребения выбирали по совету геомантов, предпочтение отдавалось гористой местности, имеющей реку (что обеспечивало покровительство Неба и Земли). Погребение основателя первого в Китае централизованного государства **Цинь Ши-хуана** (см. т. 4) — **Цинь Ши-хуан лин** — находится в 50 км от г. Сиань (пров. Шэньси) в 1 км от гор Лишань, высота могильного холма достигает 76 м (первоначально, видимо, была около 115 м).

В эпоху Хань (206 до н.э. — 220 н.э.) главным строительным материалом для погребальных сооружений становится камень. Ханьские могилы знамениты монументальными пилонами **цюэ [1]**, которые ставили перед входным павильоном и украшали изображениями дракона и феникса. Перед пилонами устанавливали парные скульптуры крылатых львов. При следующих династиях вместо пилонов на севере появились высокие каменные обелиски, а на юге — резные колонны *хуа бяо*, по форме напоминающие связанные вместе стволы деревьев, что указывает на их происхождение от деревянных колонн, стоявших у дворцов. Высеченная из известняка в 523 г.



Погребальный комплекс правителей царства Чжуншань (реконструкция)

колонна *хуа бяо* сохранилась у погребения Сяо Цзиня — сына императора династии Лян (502–557). На территории погребений часто устанавливали фигуры черепахи (которая считалась владыкой Северной четверти небесного свода), колонны и изваяния фантастических крылатых львов, в чем заметно следование ханьским традициям.

Идея безграничности власти императора как при жизни, так и после смерти подчеркивалась начинавшейся за мемориальной аркой и протянувшейся на несколько километров «дорогой духов» (*шэнь дао*). Вдоль дороги устанавливали парные антропоморфные скульптуры охранителей и изваяния животных, павильоны, беседки со стелами, высаживали белоствольные кедры и кипарисы, символизирующие вечность. Собственно комплекс состоит из могильного холма и группы сооружений перед ним и обнесен внешней стеной, имеющей ворота с южной стороны. Дворы комплекса и холм расположены на оси, являющейся продолжением «дороги духов», композиция нарастает по вертикали с юга на север. Комплекс делится внешней и двумя внутренними стенами на три двора, в которых находятся Большие (красные) ворота — Да(хун)мэнь, жертвенные печи, главный ритуальный зал, арка, жертвенный стол, именная башня Минлоу со стелой, на которой высечено храмовое имя императора. Стены Минлоу примыкают к стенам могильного холма, под которым находится каменный Подземный дворец (Дигун). В его залах покоятся саркофаги императора и императрицы, предметы, которыми они пользовались при жизни. По этому принципу сооружены некрополи минских императоров Сяолин (1381) под Нанкином и **Шисаньлин** (Тринадцать могильных курганов, 1403–1644) к северу от Пекина. Погребения императоров маньчжурской династии Цин (1645–1911) расположены под Шэньяном (где находится могила основателя династии Цин — Тай-цзу) и, в нарушение традиционного ритуала, в двух местах под Пекином — Дунлин к востоку и Силин к западу от столицы. Композиция цинских погребений имеет более свободный характер, «дорога духов» заметно укоротилась, число скульптур уменьшилось. Изменилась и технология сооружения Подземного дворца: в заранее отрытом котловане возводились стены дворцовых построек, которые затем покрывались черепичной крышей, засыпались землей и скрывались под могильным холмом. Вокруг захоронений высажен лес с преобладанием сосновых деревьев, а не кипарисов, как это было в минскую эпоху. Яркой чертой могильных комплексов императоров династии Цин является ряд мраморных мемориальных арок, украшенных искусной резьбой с изображениями парящего в облаках дракона — символа императорской власти.

Градостроение

Прототипами китайских городов служат древнейшие поселения в долинах рек Хуанхэ, Вэйхэ и Ханьшуй периода неолита (V тыс. до н.э.), но точкой отсчета в истории градостроения считается период становления древних государств Ся, Шан-Инь и Западная Чжоу (XXIII–VIII вв. до н.э.). Именно тогда складываются традиции регулярной планировки китайских городов, которую

Народная картина (*нянь-хуа*) «Изображение Тяньцзиня»

впоследствии восприняли и в других странах Дальнего Востока, в частности в Японии при строительстве столиц Нара и Киото.

Города Китая можно подразделить на две группы — с регулярной (к северу от р. Янцзы) и относительно свободной планировкой (к югу от Янцзы). Конфигурация городов первой группы представляла квадрат или прямоугольник, вытянутый по оси север–юг и разделенный на четыре основных района двумя широкими главными магистралями, пересекающимися в центре города под прямым углом. Эти магистрали соединяли четверо городских ворот, из которых южные были главными. Город со всех сторон был защищен насыпным валом или глинобитной (а позднее кирпичной) стеной и каналом или рвом с водой. Сетка дорог членила город на прямоугольные кварталы, которые первоначально назывались *ли фан* (от *ли* [*16*] 0,5 км), с эпохи Сун — *цзе фан* (от *цзе* [*12*] — «улица»). Пространство улиц внутри кварталов образовывалось стенами жилых усадеб, на улицу выходили только ворота, ведущие в дом. Наружные стены домов возводились из обожженного или сырцового кирпича. На юге страны стены часто белили.

На фоне такой однообразной плоской застройки выделялись башни городских ворот и башни Гулоу (Барабанная башня) и Чжунлоу (Колокольная башня). В крупных административных центрах вблизи этих сооружений располагались резиденции местных правителей и государственные канцелярии. От окружающей застройки они отличались большими размерами, высокими изогнутыми крышами *у дянь* и парадными входами. Остальные районы иногда оживлялись комплексами монастырей или высокими пагодами, зданиями союзов крупных ремесленников, торговцев, землевладельцев, учебных заведений, рынков, складов. Комплексы богатых монастырей иногда занимали целые кварталы.

В городах второй группы, со свободной композицией, отсутствие строгой планировки чаще всего объясняется гористым рельефом. Силуэт таких городов был разнообразнее благодаря зданиям пагод и монастырей, поставленных на возвышенностях, городские стены следовали рельефу местности. Для наиболее удаленных от Янцзы городов был характерен своеобразный тип улиц, обычно торговых, в виде галерей, образованных нависающими над улицей верхними этажами, опирающимися на деревянные столбы. На характер застройки некоторых южных городов, например Ханчжоу и Сучжоу, значительно повлияло обилие рек и водоемов. Жилые дома с садами или парками имели свободную живописную планировку, гармонично вписывающуюся в природный ландшафт. Город перерезали каналы, их украшали каменные арки мостов. В целом архитектура южных городов отличалась большим изяществом форм благодаря тонким деревянным колоннам, ажурным решеткам, украшениям на углах сильно изогнутых крыш зданий.

Сооружению столицы как символическому центру Поднебесной придавалось исключительное значение. При выборе места, составлении плана и строительстве руководствовались двумя приоритетами: подчеркнуть идею безграничной власти Сына Неба, создать гармонию с окружающим ландшафтом. Обязательным условием ставилось наличие обширных окрестностей, гор, защищающих столицу с севера, и реки с юга, на которую «взирал» храм-дворец *мин тан*. План идеальной столицы, составленный в эпоху Восточная Чжоу (770–221 до н.э.), оказал непосред-

Гулоу (Барабанная башня). Пекин

Чжунлоу (Колокольная башня). Пекин

ственное влияние на планировку древних столиц Сяньян (221–207 до н.э.), ханьская **Чанъань** (206 до н.э. — 220 н.э.), **Лоян** и танская Чанъань (III–VI, VII–X вв.), Бяньлян (совр. Кайфэн, X в.), Нанкин (XIV в.). Китайское градостроение продемонстрировало вершину своего мастерства при сооружении **Бэйцзина** (Пекина) и его ведущих дворцовых, храмовых и парковых ансамблей в период династий Мин и Цин.

Развитие архитектуры в новое время и на современном этапе

В XVIII в. китайская архитектура вступает в новую фазу развития, характеризующуюся движением в сторону большей декоративности и сооружением первых зданий в европейском стиле. Отличительной чертой построек становится преобладание изогнутых линий, всевозможных завитков над прямыми линиями и спокойными поверхностями. Так, дворец в императорском парке **Юаньминъюань**, построенный в 1747 г. под руководством иезуитов-миссионеров по рисункам Джузеппе **Кастильоне**, был выполнен в стиле позднего барокко и не имел никаких китайских элементов ни в конструкции, ни в орнаментации. Увлечение пышностью декора и копирование европейских форм дали основание называть архитектурный стиль этого периода китайским барокко, несмотря на то что в целом китайская архитектура оставалась традиционной по форме и композиции.

Вторая половина XIX — начало XX в. в области архитектуры считаются периодом эклектизма, вошедшего в историю под знаком «заморского стиля» (**ян фэн**). Ведущее направление в архитектуре определялось подражанием западным формам или их копированием, поскольку ряд территорий попал в сферу влияния зарубежных держав. В таких портовых городах, как Шанхай, Гуанчжоу, Сямэнь, Инкоу, Циндао, Нанкин, Ухань, а также административных центрах приграничных провинций — городах Харбине и Куньмине застройка велась по генеральным планам иностранных держав. В этот период были застроены в стиле европейского классицизма район Вайтань (Набережная) и улица Наньцзинлу (Нанкинская) в Шанхае, сооружен католический собор в неоготическом стиле в Тяньцзине. Торгово-административный центр Гуанчжоу представлял образец так называемого колониального, или «верандового», стиля. В стиле немецкого неоренессанса был выполнен ряд зданий в Циндао, по проекту русского архитектора Денисова сооружено главное здание управления КВЖД в Харбине, а также построены Свято-Покровский, кафедральный Никольский и Свято-Софийский храмы, последний — наиболее грандиозный из православных храмов в Харбине.

После 1840 г., в особенности после Синьхайской революции 1911 г., происходят перемены и в ландшафтной архитектуре, обусловленные активным заимствованием западной теории и практики паркового искусства. Изменяется сама идея устройства парков: на смену эстетико-философской функции приходит развлекательно-просветительская. Созданный в те годы в Шанхае Фаго гунъюань (Французский парк, 1908) служит ярким примером бонапартистского стиля, Инго гунъюань (Английский парк, 1887) в Тяньцзине — образец викторианского стиля. Встречалось копирование образцов итальянской (лестница, построенная на южном склоне горы Ушань и павильон в парке Цзигуншань, г. Уси) и голландской архитектуры (парк Хуйшань в Шанхае). Определенное влияние на сады Китая того периода оказали русский, немецкий, японский парки, причем чаще всего они выступали в синтезе с традиционно китайскими, но до наших дней ни один из них не сохранился.

Дальнейшее развитие китайской архитектуры характеризуется стремлением к возрождению и сохранению национальных форм. В 40–50-е годы XX в. наряду с эклектическим подражанием различным европейским стилям (готика, классицизм и другие) и конструктивистской манере делались попытки развивать архитектуру на основе национальной традиции. Данное направление иногда называют «китайским ренессансом» — *фан гу* («подражание древности»). В большинстве своем здания, построенные в духе «китайского ренессанса» и не превышающие двух этажей, возводились по правилам современной европейской техники, но украшались традиционной изогнутой крышей и глазурованной цветной черепицей. Открытые галереи с колоннами и консолями *доу-гун* напоминали сооружения древних храмов. Декоративные детали и колонны, типичные для традиционной архитектуры, окрашивались в ярко-красный и ярко-зеленый цвета. Решетки окон и стеклянных дверей часто воспроизводили прихотливый и сложный узор старинных оконных переплетов. В стиле «китайского ренессанса» были построены многие

правительственные и муниципальные здания Нанкина, университет в Учане, гостиница «Дружба» для советских специалистов в Пекине.

Официальный курс, делавший упор на ускоренные темпы строительства в период «большого скачка» (1958), привел к повсеместному снижению качества строительства, однако ряд проектов заслуживает внимания. Один из них — проект по случаю десятилетнего юбилея КНР. К октябрю 1959 г. в Пекине были завершены 10 главных объектов, преимущественно следовавших советскому стилю эпохи «сталинского монументализма»: Дворец Всекитайского собрания народных представителей, Исторический музей, Народный революционный военный музей Китая, здание железнодорожного вокзала, стадион, Выставка достижений сельского хозяйства, Дворец национальной культуры и ряд гостиниц. Площадь Тяньаньмэнь (Небесного спокойствия) была расширена, в центре водрузили Монумент народным героям высотой 37,97 м, открытие которого состоялось 1 мая 1958 г.

«Культурная революция» (1966–1976; см. т. 4) фактически свела на нет все теоретические и практические успехи, достигнутые в предыдущие периоды, китайская архитектура, как и культура в целом, переживала глубочайший кризис, продолжавшийся вплоть до 1979 г. В 1976–1978 гг. в архитектуре по-прежнему превалировали идеи и творческие приемы советской архитектурной школы, получившие признание до «культурной революции» (что наглядно демонстрирует мавзолей **Мао Цзэ-дуна**; см. т. 4), но уже с 1979 г. ситуация стала кардинально меняться. С переходом к развитию политики реформ и открытости наступил новый этап в истории страны и архитектуры Китая. Возможность изучения зарубежных теорий архитектуры и заимствования опыта современного строительства стимулировала активность китайских теоретиков. Были опубликованы новые научные труды, создана конкурсная система подготовки архитектурных проектов, проводились открытые обсуждения и научные дискуссии, конкурсы на лучший архитектурный проект. Оживление в области теории не замедлило отразиться на практике.

Политика открытости и развитие внешнеэкономических связей стимулировали приток иностранных инвестиций в сферу гостиничного строительства. Среди отелей, построенных по иностранным проектам, можно выделить гостиницу «Сяншань фаньдянь» («Ароматные горы») в Пекине (1982). Архитектору удалось органично соединить китайские традиции с требованиями современной архитектуры. Построенный по проекту китайских архитекторов отель «Бай тяньэ биньгуань» («Белый лебедь») в Гуанчжоу по композиционно-пространственному решению интерьера не уступает западным аналогам. Особенно удачно включение в композицию холла гостиницы «Времена года» искусственного водопада, демонстрирующее творческое сочетание традиций китайского паркового искусства с современными технико-технологическими возможностями. Архитекторы гостиницы «Шанхай» (1983, автор проекта Чжу Дин-цзэн) сумели найти нужный баланс между современным лаконизмом экономно использованного пространства и сочным национальным колоритом, созданным традиционными декоративными элементами.

Современный Лоян

Строительство гостиниц стало «прорывом» в эру современной архитектуры, утверждением идеи открытости миру, приоритета общечеловеческих ценностей. Китайские зодчие не только получили возможность познакомиться с достижениями современной западной архитектуры и использовать на практике новые технические приемы и материалы, но и обогатить мировую практику оригинальными идеями современной национальной школы.

Строительство в 80–90-е годы XX в. во многом повторяет путь Сингапура, Тайваня и Гонконга, характеризуется «бумом высоток», главным образом в крупных городах (Пекин, Шанхай, Тяньцзинь, Гуанчжоу) и специальных экономических зонах. Высотная застройка позволяет с максимальной эффективностью использовать земельный участок и увеличить функциональность здания. В то же время строительство высотных зданий неизбежно нарушает единство ансамбля традиционных городов. Целые кварталы старых одноэтажных построек бесследно исчезли с карты городов, освободив пространство для великанов из стекла и железобетона. Хотя в больших городах и предпринимаются попытки сохранить отдельные исторические улицы и районы (например, в Пекине отреставрированы улица Люличан и район Хоухай, в Тяньцзине — улица Гувэньхуацзе), но неповторимое очарование прежней ритмичной композиции, нарастающей от периферии к центру за счет постепенного наращивания высоты зданий, сохранить невозможно.

С 90-х годов XX в. главным предметом научных дискуссий в области теории китайской архитектуры стал вопрос об отношении к культурному наследию в условиях изменившихся требований к архитектуре и месте национальной архитектуры в мировом культурном процессе. Преемственность традиций в 20–30-е годы трактовалось как «приверженность сложившимся архитектурным формам», в 50-е — как «утверждение национальных форм». В 90-е мнения архитекторов разделились: часть выступила за тотальный отказ от традиционного стиля, часть — за сохранение и развитие лучших традиций китайского зодчества с учетом современных и национальных требований к архитектуре. Пока продолжаются теоретические споры, корни архитектурной традиции то там, то здесь проступают на поверхность. Проектировщикам современной гостиницы, построенной по типу двора *сыхэюань* рядом с храмом Конфуция в Цюйфу, удалось сохранить целостность композиции древнего ансамбля. В Пекине и Шанхае на месте стертых с лица земли переулков с одноэтажной застройкой появились многоэтажные жилые массивы, организованные по принципу единого двора, членящегося внутри зданиями на несколько отдельных пространств с зелеными зонами и развитой частью служебных помещений, выполняющих соответственно функции садиков и хозяйственных построек в старом *сы хэ юань*.

Эпоху нового тысячелетия ознаменовали активное сотрудничество с зарубежными архитекторами и смелые эксперименты с авангардными формами. Возведенное в Шанхае 101-этажное здание Всемирного финансового центра (проект. Kohn Pedersen Fox Architects) в виде гигантской стелы в момент завершения строительства в 2008 г. имело высоту 492 м и было самым высоким зданием мира. В том же году в композицию Пекина включены новая штаб-квартира

Современный Шанхай

китайского ЦТ — небоскреб, поражающий необычностью асимметричных форм (проект. OMA/Ole Scheeren and Rem Koolhaas), Государственный Большой театр (проект французского архитектора Поля Андре) в виде огромной сферы, сооруженной на центральном проспекте Пекина Чанъаньцзе, и ряд оригинальных спортивных комплексов, открытие которых было приурочено к пекинской Олимпиаде.

Современное поколение китайских архитекторов стремится создавать оригинальные формы, по-новому решать творческие задачи в соответствии с последними достижениями теории и практики западной архитектуры, не отворачиваясь, однако, от богатейшего наследия национальной культуры. Все это вселяет надежду на своеобразное и полифоническое развитие современного китайского архитектурного искусства.

** *Алексеев В.М.* О китайском храме. СПб., 1911; *он же.* Из области китайского храмового синкретизма // Восточные записки. Т. 1. Л., 1927; *Ащепков Е.А.* Архитектура Китая. М., 1959; *он же.* Об особенностях садово-парковой архитектуры Китая // Архитектура стран ЮВА. М., 1960; *Блинова Е.А.* Мин тан // Китайская философия: Энциклопедический словарь. М., 1994; *Васильев Л.С.* Культы, религии, традиции в Китае. М., 1970; *он же.* Древний Китай. Т. 1. М., 1995; Всеобщая история архитектуры. Т. 9. Л.–М., 1971; *Вяткин Р.В.* Музеи и достопримечательности Китая. М., 1962; *Глухарева О.Н., Деникe Б.* Краткая история искусства Китая. Л.–М., 1948; *Глухарева О.Н.* Памятники древнего зодчества // Советская архитектура. Сб. 3. М., 1952; *Дионисий Поздняев*, священник. История Российской Духовной Миссии в Китае. М., 1997; *Конрад Н.И.* Культура Китая второй половины 17 и 18 вв. Избранные труды. История. М., 1974; *Кравцова М.Е.* История культуры Китая. СПб., 1999; *Малявин В.В.* Китайская цивилизация. М., 2001; Пагоды Китая // О Китае. № 54. Пекин, 1985; *Рычило Б., Солнцев М.* Пекин: новый русский путеводитель по достопримечательностям столицы Китая. М., 2000; *Сидихменов В.Я.* Китай: страницы прошлого. М., 1987; *Ван Шу-линь и др.* Чжунхуа учжи вэньминь (Материальная культура Китая). Наньчан, 1994; *Ло Чжэ-вэнь.* Чжунго гудай цзяньчжу (Древняя архитектура Китая). Шанхай, 1990; *Лю Хуа-сюнь.* Чжунго мингуань (Знаменитые заставы Китая). Шанхай, 1997; *Пэн И-ган.* Чуаньи юй бяосянь (Творчество и воплощение). Харбин, 1996; Цзяньчжу ши яньцзю луньвэнь цзи (Сборник научных статей по истории архитектуры). 1946–1996. Пекин, 1996; *Чжан Вэнь-шэн.* Чжунго хуанлин (Погребения императоров Китая). Пекин, 1992; *Чжан У-юань и др.* Чжунго гута (Древние пагоды Китая). Ханчжоу, 1996; *У Юй-цзян.* Чжунго минъюань даою чжинань (Путеводитель по знаменитым паркам Китая). Пекин, 1999; *Фань Вэй и др.* Чжунго минсы (Знаменитые монастыри Китая). Шанхай, 1998; *Чжан Юй-ин.* Чжунго фодао ишу (Китайское буддийское и даосское искусство). Пекин, 2000; *Чжу Яо-тин*, *Го Ин-цян*, *Лю Шу-гуан.* Гудай Чанчэн (Древняя Великая стена). Шэньян, 1996; *те же.* Гудай таньмяо (Древние алтари и храмы). Шэньян, 1996; Чжунго гудай цзяньчжу вэньхуа (Культура древнекитайского зодчества). Пекин, 2005; Чжунго дабайкэ цюаньшу. Цзяньчжу, юаньлинь, чэнши гуйхуа (Большая китайская энциклопедия. Архитектура, садово-парковое искусство, градостроительство). Пекин–Шанхай, 1988; Чжунго цзиньдай чэнши юй цзяньчжу (Градостроение и архитектура в Китае в Новое время). 1840–1949. Пекин, 1993; Чжунго чжумин фоцзяо сымяо (Знаменитые буддийские монастыри Китая). Пекин, 1995; *Шэнь Дун-мэй и др.* Чжунго сыгуань (Китайские монастыри). Ханчжоу, 1996; *Rossbach S.* Interior Design with Feng Shui. N. Y., 1991.

Н.Ю. Демидо

Ландшафтная архитектура

Садово-парковое искусство имеет в Китае многовековые традиции. Связанное с разными сторонами духовной и материальной жизни человека, оно воплотило в себе жизненный опыт поколений. Сад, парк (*юань* [*12*], *юань линь*, *юаньюань*) в Китае — это особый мир, где человек ощущал себя освобожденным от повседневной суеты, приобщенным к вечной и изменчивой жизни природы. Как место уединенных прогулок, любования жизнью растений, насекомых, птиц, камнями, красотами пейзажей сад был непреходящим источником творческого вдохновения. В садах слагали стихи, встречались для ученой беседы, занимались живописью и каллиграфией. Своеобразная красота и поэтичность наиболее известных китайских садов порождала легенды, заставляя людей пускаться в далекие путешествия, чтобы насладиться созерцанием чудес, воздействие которых признавалось аналогичным влиянию музыки или танца, поскольку оно как бы изымало человека из рутины повседневной реальности. В смоделированных умелыми садовниками видах гор, деревьев и вод искушенному зрителю представлялись знаки и символы, исполненные глубокого смысла. Под мощным воздействием китайского садово-паркового искусства сложилась культура японских и корейских садов, проникнутых столь же глубоким осознанием величия природы. Несходство порождено как природными и климатическими условиями, так и особенностями уклада жизни в каждой из стран. Так, в маленькой островной Японии первостепенное значение приобрел миниатюрный сад-картина, рассчитанный на обозрение из дома. Лаконичные японские сады, в которых представление о «горах и водах» (*шань-шуй*), основных элементах мироздания, было предельно обобщено и сведено к символам, гораздо больше, чем китайские, тяготеют к формуле. В китайских садах, напротив, активно развито пейзажное начало. Предназначенные одновременно для созерцания и прогулок, они значительно разнообразнее в смысле организации пространства, поскольку рассчитаны на динамику восприятия, предполагая множество точек обзора.

Из всего увиденного в Китае именно сады больше всего поразили воображение гостей-европейцев. Восторженные описания южных садов сохранились, например, в книге Марко Поло, посетившего Линьань (Ханчжоу) в XIII в. В XVIII столетии, когда ландшафтное искусство императорского Китая переживало пору своего последнего расцвета, мода на «китайский стиль» шагнула далеко на запад, оказав глубокое влияние на культуру просвещенной Европы. При объективном природном сходстве китайских и европейских садов сущность их так же различна, как само восприятие окружающего пространства и отклик на него. Навязывая естественным формам чуждую им геометрию и возводя затейливые архитектурные сооружения, европейцы по-своему стремились улучшить и приукрасить природу. Напротив, для китайца творческая работа с объектами ландшафта означала прежде всего приобщение к духовному началу, разлитому в природе. В «стихийной естественности» китайских садов отсутствует характерная для парков Европы регулярность, проявляющаяся в четких линиях подстриженных газонов, аллей, обрамленных статуями, и бьющих вертикальными струями фонтанах. В отличие от европейцев, стремящихся к объединению разных частей парка для зрительного расширения его пределов, китайцы делили свои сады на множество частей стенами, экранами, дверными и оконными проемами и за счет этого даже в крохотных по площади садах добивались впечатления бескрайности пейзажного пространства, бесконечного разнообразия и изменчивости мира, воспринимаемого как единый живой организм.

Садовый пейзаж

Развитие садово-паркового искусства, неотделимое от общего развития китайской культуры, обусловлено традиционными особенностями мировоззрения и быта. Верования китайцев с древнейших времен связаны с одухотворением сил и явлений природы. На этой основе глубо-

кого и тонкого чувства природы, ощущения себя как части целого мира и сформировались принципы садово-паркового искусства. В небольших приусадебных садах и великолепных дворцовых парках по-разному, но одинаково ярко выразилось стремление передать в обобщенной форме важнейшие особенности национального ландшафта с его многообразием видов, составленных горами, реками, озерами и лесами, зарослями деревьев, цветов и бамбука. Китайские сады всегда узнаваемы, но вместе с тем подчинены законам типологии, что позволяет видеть в них не «портрет» определенной местности, а скорее образ природы в целом, картину совершаемых в ней сезонных перемен, заключенные в ней силы движения и покоя в их гармоническом взаимодействии.

Подобно самой природе китайские сады многолики, ни один из них не похож на другой, хотя все они подчинены канону, обязывающему художника следовать законам природы, прекрасной в своей естественности и изменчивости. Мастера китайского ландшафта стремились даже в малом и единичном уловить универсальные законы жизни, на крохотном клочке земли воспроизвести принципы мироустройства, удержать гармонию ритмов вселенной. Именно поиски всеобщей гармонии определили столь тесную сращенность китайских садов с другими видами искусства. Наиболее прямой следует признать связь с традиционной архитектурой, что нашло отражение в парковых постройках — беседках, павильонах, галереях, башнях и мостах, органично включенных в композицию парка, образующих единое целое с окружающей природой, подчеркивающих ее красоту. Ни один китайский сад не обходится без архитектурных сооружений, которые, как правило, содействуют расстановке зрительных акцентов, организуют передвижение по территории сада, способствуют организации «микроландшафтов», вкрапленных в пространство между строениями. Вместе с тем сад «сюжетно» связан с живописью, особенно в жанрах пейзажа и «цветов и птиц» (*хуа няо*). Пространство сада, которое нельзя охватить сразу, развертывается неспешно, подобно многометровому горизонтальному свитку, также построенному на бесконечной смене впечатлений. Как и в живописном свитке, в китайском саду структурную и смысловую основу составляли горы и водоемы, олицетворяющие главные начала мироздания и категории в древней натурфилософии *инь* [*Л*] и *ян* [*Л*] (см. т. 1, 2 **Инь–ян**), означающие женское и мужское начала, тьму и свет, слабость и силу, всегда взаимодополняющие друг друга. Ритмическая согласованность объектов и пространственных зон, возвышенностей и низменностей в китайских садах отвечала этим представлениям так же, как и законы живописи, зафиксированные в средневековых трактатах.

С необычайной полнотой в садово-парковом искусстве выявились и ремесленные навыки китайцев, заметные в тщательной отделке вкрапленных в ландшафт зданий, в умении обозначить

Мост с пятью беседками.
Сад в г. Янчжоу

Одна из беседок в Юйюань
(сад Радости) в г. Шанхае

естественную красоту используемых материалов, разнообразить декоративное оформление архитектурных деталей — крыш, входных ворот, лестниц и перил, украшенных резьбой оконных и дверных проемов, галерей, выступающих в качестве почти «ювелирной» оправы пейзажного ансамбля. Вовлечение в ландшафтную композицию архитектуры и произведений прикладных искусств в лучших китайских садах не нарушало впечатления естественности и непринужденности, свойственных самой природе. Китайский сад всегда был рукотворным, но при этом его создатель считал себя призванным всего лишь выявить и обобщить натуральные свойства вещей, «дать завершение небесной природе».

Эстетика китайских садов трансформировалась на протяжении тысячелетий, поскольку первые сады были созданы правителями династий Шан (XVI–XI вв. до н.э.) и Ранней Чжоу (XI в. — 771 до н.э.) как места для охоты и развлечений, выступая не только знаком могущества правителя, но и символом его священной связи с природой. В периоды Чунь-цю (770–476 до н.э.) и Чжань-го (475–221 до н.э.) с развитием искусства поэзии сады стали местом отдыха и любования красотой природы. Следствием этих перемен явились выработанные при династиях Цинь (221–207 до н.э.) и Хань (206 до н.э. — 220 н.э.) правила организации садов, имеющие целью не столько сохранить образ природных ландшафтов, сколько украсить их искусственно созданными горами и водоемами, которые казались красивее натуральных. Основанные на этих принципах величественные дворцовые сады императоров династий Тан (618–907) и Северная Сун (960–1127) воспеты в средневековой поэзии. Эпоха Южная Сун (1127–1279), ознаменовавшаяся сокращением территории, управляемой сунскими императорами, и перенесением столицы на юг Китая, характеризуется небывалым подъемом садового творчества, развитием камерных по характеру аристократических садов, создававшихся художниками и интеллектуалами в усадьбах знати.

Периодом наивысшего расцвета и окончательного оформления традиции садово-паркового искусства считаются XVI–XVIII века, совпавшие с годами правления династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911). К этому времени в Китае сложились основные типы садов, различных по своим функциям и существующих в русле двух главных направлений. Одно из них — южное — представлено небольшими парками, входившими в жилой усадебный комплекс. Подобные сады, возникавшие начиная с эпохи Южная Сун в городах, расположенных в дельте Янцзы, настолько изящны и притягательны, что их стилизовали в парковых ансамблях на севере страны. Широко известны многие сохранившиеся до наших дней сады городов Сучжоу, Ханчжоу, Янчжоу и Уси, в которых отсутствовала парадная пышность северных императорских парков, так как они были предназначены для творческой работы, уединенного отдыха и созерцания природы. Культивируемое создателями этой школы умение обобщить и передать в миниатюре самые характерные черты своеобразной природы Южного Китая превращало подобные сады в подлинные произведения искусства.

Беседка в парке Цзиншань (Живописная гора). Пекин

Другое направление — северное — объединяло грандиозные по масштабам парки, загородные резиденции и летние дворцы императоров, в строительстве которых учитывалось все лучшее, что было создано в стране на протяжении веков. В императорских парках парадные дворцовые сооружения, храмы и пагоды сочетались с естественными и рукотворными горами, огромными водными просторами и долинами. Для императорских парков в целом характерно чередование парадных и более камерных по композиции ландшафтов,

искусно сгруппированных вокруг обширных водоемов и соединенных друг с другом мостами и дамбами.

Императорские парки прошли длительный путь развития, в разные периоды возникая в столицах, которыми попеременно были **Чанъань** (Сиань), Кайфэн, Нанкин и Пекин (см. **Бэйцзин**). Высшей точки в своем развитии они достигли в резиденциях императоров маньчжурской династии Цин.

Определенную роль в развитии традиционного паркового искусства сыграли сады отшельников, устроенные при небольших хижинах в горах, среди дикой природы, а также парки, возникавшие при монастырях, храмах и погребальных ансамблях, которые образовывали своего рода связующее звено между двумя отмеченными выше основными направлениями.

Традиции садово-паркового искусства не утратили своей актуальности в наши дни. Крупнейшие ансамбли XVIII–XIX вв. вошли в современную жизнь, сделавшись в нынешней структуре китайских городов заповедниками или музеями под открытым небом, зримо утверждающими столь характерную для этой культуры идею живой связи времен.

В историческом плане классический сад китайского поэта, живописца, ученого вырос из хозяйственного двора в усадьбе служилой знати. По традиции территория усадьбы, как и каждого входящего в нее дома, представляла собой обнесенный глухой стеной прямоугольник, ориентированный по сторонам света, с главным входом, расположенным в южной части. Северная часть усадьбы включала в себя систему дворов, словно нанизанных один за другим на ось юг–север. Южная часть, парадная, состояла из зданий с приемными комнатами, залами и кабинетами. Северная, используемая для жилья, отделялась от южной части стеной, имеющей проход, и также заключала в себе элементы прямоугольной конфигурации, вытянутые с юга на север. Их определяемая рельефом местности анфиладная структура иногда нарушалась: рост усадьбы нередко приводил к тому, что первоначальные границы изменялись и участки с расположенными на них строениями и садами приобретали случайные, произвольные очертания.

Ансамбль южного китайского сада складывался постепенно, на основе знания традиционной системы и законов его построения. Однако традиция в китайских садах никогда не становилась догмой. Садовод не просто стремился воспроизвести реальный мир, но и наполнял его духовностью, выявлял его гармонию. По существу, в процессе создания сада, сводившемся к преобразованию природных материалов в художественные, лишь определялось соотношение всех основных его элементов.

Элементы традиционного сада

История формирования китайского сада предопределила его связь с искусством архитектуры. Сад, как и дом, был пространством жизни человека и вследствие этого — выразителем его духовных потребностей, системы отношений с миром. Сад, даже при малых размерах, включает в себя множество разнообразных архитектурных элементов — небольших павильонов, предназначенных для занятий, беседок, галерей, мостов, которые, организуя вокруг себя пространство, соразмеряются с масштабом сада, его ритмом и открывают бесконечные возможности восприятия ландшафта с различных точек зрения. Сады вмещают в себя и двух-трехэтажные здания *лоу* или *гэ* [*3*], верхние этажи которых рассчитаны на обозрение дальних окрестностей. Такие павильоны обычно возводились в дальнем затененном углу сада, что позволяло охватить взглядом обширное пространство. Выстроенные из дерева, окрашенные красным или коричневым лаком, здания воздушны и легки. Решетчатые перегородки между опорными столбами легко пропуска-

Парковая беседка

ют воздух и свет, в торцевых стенах прорезаны круглые и овальные окна, также забранные ажурными решетками. Галереи и веранды в южной части здания регулируют постепенность перехода интерьера в открытое пространство, причем каждое из строений по-своему связывается с ним. Так, прибрежные павильоны соприкасаются с водой благодаря системе столбов, врытых в дно водоемов и превращающих здание в подобие сказочного корабля, либо спускаются к воде ступенями каменных террас. На горных уступах и холмах возводятся открытые со всех сторон беседки, отличающиеся таким же разнообразием типов, как и другие парковые павильоны. Они могут быть круглыми, квадратными, шести- и восьмиугольными в плане. Беседка (*тин*) — не жилье, а защита от зноя и дождя, место уединенного отдыха и созерцания, она как бы завершает пейзаж. Поставленная на самом высоком месте и предназначенная для обозрения наиболее живописных видов парка, беседка создает новую точку зрения и фокусирует окружающий ландшафт. Одним из главных элементов любого здания, тесно связывающим его с природой, является крыша. Огромные, занимающие подчас бóльшую часть высоты строений и крытые серой, желтой или зеленой черепицей, крыши играют важную роль в эстетике сада. Благодаря сильно изогнутым и приподнятым кверху углам (особенно акцентированным в южных садах) «взлетающие» кровли усиливают впечатление декоративности сада, придают ему особую экспрессию.

Характерным приемом садоводов южной школы было использование связывающих отдельные здания крытых галерей *лан цзы* или *лан фан*, ориентированных свободно или по линии стен. Приподнятые над землей галереи служат защитой от солнца и непогоды, помогая посетителям сада наслаждаться видами в любое время года. Изгибы и повороты галерей предполагают множественность точек зрения, и с любой из них один и тот же ландшафт воспринимается поразному. Столбы, на которые опиралась крыша галерей, создавали определенный ритм движения, в их нижней части были встроены ряды сплошных скамеек, где путник мог отдохнуть и оглядеться вокруг. Боковые балюстрады украшались резными геометрическими узорами в виде меандра, восьмигранника, веера, трапеции, подчеркивающими отчетливую ясность конструкции, ее прозрачность и декоративность. Галереи составляют связующее звено между залами, беседками, разнообразными павильонами. Зачастую и сами павильоны благодаря асимметричному расположению соединяются между собой углами. Образованные в местах их соединения внутренние миниатюрные сады открываются взору внезапно, возникая сквозь прорези окна или проемы в стене, наподобие пейзажной картины. В этих «микросадах» высаживали бамбук, цветущий куст или небольшое дерево.

Китайский сад, рассчитанный на эффект неожиданности, как правило, не раскрывается сразу. Стены зданий, деревья, горы и водоемы непременно заслоняют ту или иную часть сада, позволяя зрителю находить в нем все новые обладающие художественной законченностью пейзажи.

В этом плане трудно переоценить значение стены, которая не только обозначала границы сада, но и делила его внутри. Следуя рельефу местности, внешняя садовая стена подчеркивала пластику естественного ландшафта, вносила в него собственную динамику и изобразительность. Крытые черепицей кровли глухих глинобитных стен уподоблялись чешуе дракона, имитировали изгибы его туловища, как будто покоящегося на гребне холмов. Поскольку дракон считался владыкой дождя и водных стихий, изображающая его наружная стена выполняла одновременно эстетическую и символическую роль. Внутренние, обычно беленые, стены сада служили фоном для расположенных вблизи них деревьев и кустов. В лунную ночь на беленой поверхности, как тушью на бумаге, вырисовывались причудливые тени. Это сходство с монохромной живописью обыгрывалось со вкусом и артистизмом. Уподобленное свитку пустое белое поле стен заполнялось каллиграфическими надписями, вносящими определенный эмоциональный

Крытая галерея

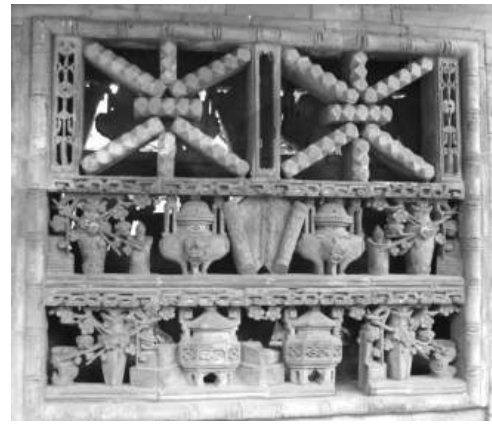
акцент в настроение сада. Эти надписи в прозе или стихах создавались как хозяином, так и посетителями сада, выражавшими в них собственные впечатления. В другом своем качестве изрезанная проемами внутренняя стена предоставляла зрителям неисчерпаемые возможности наслаждаться разнообразием открывающихся пейзажных картин. Сходству с живописными листами способствовала и форма проемов, имевших символическое и метафорическое значение, например форма цветка, вазы, веера, раковины. Проем в виде цветка напоминал о женской грации обитательниц сада, ваза символизировала энергию пустоты, а также служила обозначением женского лона. Самыми распространенными, однако, были круглые проемы, так называемые «лунные ворота» (*юэ мэнь*). Круг — символ неба — с древнейших времен вошел в арсенал форм китайского искусства. Круглые «лунные ворота» были сродни древнему бронзовому зеркалу, в котором отражался целый мир. В затененной стене они служили источником света, обрамляя фрагмент сада, притягивали внимание зрителя и тем самым вовлекали его в мир поэзии и красоты.

Еще более разнообразными, чем проемы, были окна в крытых галереях и павильонах. Использовались и ложные окна с пейзажами, выполненными из пластин полупрозрачного камня, рисунок прожилок которого напоминал горы и деревья. Окна забирались вылепленными из глины декоративными решетками с изображением птиц на ветках или распускающихся цветов. В беседках и павильонах между столбами вставлялись рамы, заполненные листами мягкой рисовой бумаги. Отражая тени сада, они, как в театре теней, воспроизводили силуэты находящихся снаружи растений и камней. Ночью, когда зажигались светильники, сад освещался мягким светом наподобие волшебного фонаря.

Утонченной культуре созерцания отвечали и перекинутые через овраги и водоемы разнообразные в своих конструктивных решениях мраморные, деревянные или каменные мосты, которые никогда не были подчинены только утилитарным целям. Изгибаясь дугой над гладью воды и образуя вместе с отражением замкнутое кольцо, мост создавал новый визуальный эффект, побуждая фантазию зрителя к восприятию метаморфоз природы. Взлетающие высоко над землей, вьющиеся или стелящиеся над самой водой, мосты способствовали зрительному преобразованию пространства. Декоративное решение в каждом случае зависело от характера ландшафта: непритязательная простота имитировала безыскусность сельской местности; напоминающие о дворцовой роскоши, изящно отделанные резные мраморные перила с изображением фигур животных сами выступали объектами искусства, требующими внимания и пристального созерцания.

Одним из самостоятельных элементов в китайском саду, намеренно лишенным травяного покрова, являются выложенные галечной мозаикой извилистые дорожки, которые, подобно мостам и галереям, ведут посетителя сада по заранее определенному маршруту. Орнамент дорожек, как правило, строг, прост и тяготеет к сельской грубоватости, включая изображения птиц, цветов, рыбок и насекомых, фиксирующих внимание путника и заставляющих его двигаться медленнее. Такой «пейзаж в пейзаже» создавал эффект игры образами природы, значение которых

Лунные ворота (*юэ мэнь*)

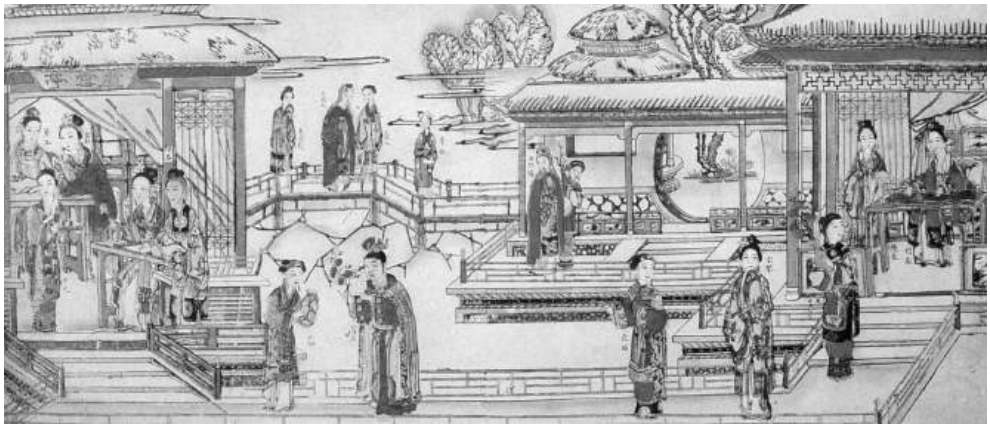


Декоративная оконная решетка

беспрерывно менялось, позволяя им попеременно выступать в главной или служебной роли, по выражению китайцев, в роли «хозяина или гостя» (*чжу бинь*).

Особый смысл в китайском саду имели декоративные камни разных пород, размеров и форм. Это отдельно стоящие глыбы причудливых очертаний, напоминающие грибы, растения, животных, либо группы камней, составляющих миниатюрные модели горных ландшафтов. В предельно обобщенном образе природы, представленном в традиционном китайском саду, камни как подобие гор символизировали «кости» (*гу* [*6*]) природы, вода — ее «кровь» (*сюэ* [*2*]; оба см. **Гу**, **цзинь**, **сюэ**, **жоу**). Почитание камней как носителей магической силы восходит к глубокой древности. Священные камни употребляли при ритуалах жертвоприношения духам предков. Камням приписывали способность вызывать дождь и останавливать наводнения. Рождение мифических героев, таких как **Юй** (Великий Юй, усмиритель потопа; см. т. 2), связывалось с камнем. Камни необычной формы считались наделенными силой продлевать жизнь человека. Завораживающая красота камня на протяжении всего Средневековья вызывала благоговейный восторг, была объектом поклонения, воспевалась в стихах и пристально исследовалась живописцами. Считалось даже, что камни наделены человеческими качествами. Так, танский поэт **Бо Цзюй-и** (772–846; см. т. 3) говорил, что, подобно людям, камни имеют характер, обладают собственными душевными качествами. Среди них есть благородные и подлые. Есть камни пышно-величественные, словно сиятельные монархи, есть грозно-торжественные, точно строгие, чиновные люди, есть прихотливо-изысканные, словно писаные красавицы. Есть среди камней подобные драконам и фениксам, демонам и тварям земным. **Ми Фу** (1051–1107/09), знаменитый художник сунского времени, по преданию, поклонялся огромной каменной глыбе, стоявшей в его саду, именуя ее «старшим братом». Воплощающие стихийную мощь природы, камни подбирались так, чтобы в их облике ощущалась магическая сила гор. В трактате по теории искусства Ван Гая (1654–1710) «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» («Цзецзыюань хуа чжуань») в специальном разделе, именуемом «Книгой о горах и камнях», даются разнообразные рекомендации живописцам о том, как писать камни и как выявить их сущность. «В оценке людей, — говорится там, — необходимо исходить из их духа (*ци* [*1*]) (**ци [1]**; см. т. 1) и остова (*гу* [*6*]). То же и в камнях. Они — остов Неба и Земли, обитель духа. Камни, лишенные духа, становятся бездушными камнями, подобно тому как остов, лишенный духа, — всего лишь прогнивший костяк. Писать неодухотворенные камни совершенно недопустимо. А писать одухотворенные камни — значит найти [в них] едва уловимое место, где обитает дух» (пер. Е.В. Завадской).

Столь же древним является в Китае и культ гор, в котором почитание предков тесно переплетается с космогоническими представлениями. Горам приносили жертвы как божествам, испрашивая дождя, урожая, прекращения урагана, победы над врагом. Гора ассоциировалась с образом мира, моделью Вселенной. С культом пяти священных гор (**у юэ**; см. т. 3) в Китае прочно связались представления о странах света. Холмы, скалы, нагромождения камней, расположенные на территории родо-племенных поселений, почитались как источник плодоношения женщин.



Лубок «В беседке Тростников под снегом состязаются в сочинении парных строк»

Поэтому внесение камней в сад и правильное расположение их в соответствии с требованиями **фэн-шуй** означало приобщение садового пространства Космосу. В «Юнь-линь ши пу» («Реестр камней [отшельника] Юнь-линя»; см. т. 5), составленном Ду Ванем в 1118–1133 гг., перечисляется более сотни разновидностей камней, используемых в садовых композициях. В одной только пров. Аньхой, по описанию классического труда по садоводству **«Юань е»** («Изящество парка»; нач. XVII в.), имелось 14 разных мест, откуда в дворцовые парки доставлялись декоративные камни. Особенно высоко ценились камни гор Линби, испещренные, словно яшма, светлыми прожилками. Большим спросом пользовались камни уезда Инчжоу, которые считались наделенными необыкновенной внутренней силой. В парках использовались также камни *ху ши* (букв. «озерный камень»), или *тайху ши* («камень из [озера] Тайху»), пронизанные множеством отверстий и получаемые из серо-голубого и сине-черного известняка, пролежавшего около 150 лет в воде оз. Тайху (недалеко от Сучжоу). Их устанавливали вертикально на равнинных местах парков, где они играли роль природных скульптурно-декоративных элементов. Для того чтобы выявить их цвет и форму, *ху ши* осторожно скребли металлическими ножами, затем чистили бамбуковыми щетками и, наконец, полировали фарфоровой пудрой, после чего камень как бы оживал — при ударе палочкой он начинал издавать чистый металлический звук. Причудливые отверстия *ху ши* ассоциировались с пещерами — пристанищами небожителей. Фантазия зрителей сопоставляла садовые камни со старыми деревьями, дикими зверями и драконами.

Специальные императорские указы повелевали жителям разных провинций разыскивать камни диковинных форм. Такие камни вырывались из земли и с неимоверными усилиями доставлялись в столицу. Передвижение по стране одного такого монумента занимало годы. Платой за редкий камень было снижение налогов. Особенно много декоративных камней обнаружено на юге Китая, где их возникновению способствовали природные условия. К благородным камням относились белые монолиты с горы Куньшань в пров. Цзянсу, а также покрытые черными вкраплениями белые глыбы из юго-западных областей империи.

Способы расположения камней в саду отличались разнообразием. Все источники, включая трактат «Юань е», говорят о том, что в расположении камней на территории парка, как и в самой природе, не было твердых правил. Устроитель сада исходил из особенностей рельефа местности, очертания озер, величины садового пространства. Традиции предполагали многообразие композиций, при котором камни могли стоять в одиночестве, устремляясь ввысь, образовывать многоплановые ландшафты, оформлять береговую линию, создавать острова, служить экранами, столами, скамьями. Даже одинаковые по форме и размеру камни располагались поразному. По мнению, выраженному в «Юань е», лучшее место для большого утеса — остров в центре пруда. Одинокий камень должен величественно возвышаться перед фасадом павильона или в окружении прекрасных цветов. А ученый XVII в. Чжан Чао в книге «Тени глубокого сна» постулировал: «Под сливовым деревом камни должны навевать аромат древности, под соснами — быть шероховатыми, среди зарослей бамбука — высокими, а в низине — изящными». В трактате «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» также дается несколько рекомендаций о том, как художнику писать большой камень среди маленьких и маленький среди больших, поскольку камни, как и люди, должны общаться между собой: «Для деревьев существует определенный вид взаимосвязанностей, для камней — тоже. В деревьях это пере-

Современное издание «Цзецзыюань хуа чжуань» («Слово о живописи из Сада с горчичное зерно»)

Современное издание «Юнь-линь ши пу» («Реестр камней [отшельника] Юнь-линя»)

дается характером расположения ветвей, в камнях воплощается „кровеносными сосудами“. Большой камень и маленький связаны между собой словно шахматные фигуры на доске. Маленькие камни возле воды подобны стайке детей, охвативших расставленными руками гору-маму. В горах большой камень будто ведет детей. В этом и состоит родство между камнями» (пер. Е.В. Завадской).

Группировка камней и создание в саду искусственных гор являлись важнейшими эстетическими задачами для художника-садовода. Сложный и порой очень высокий горный ландшафт, по большей части увенчанный беседкой, требовал мастерства. Он как бы воспроизводил подлинную природу, но художественно преобразованную, улучшенную и согласованную с общей композицией сада. Руководства по устройству садов называют три важнейшие формы искусственных гор. Первая — «насыщенная», вторая — «деликатная», когда скала парит как облако, третья — наполненная множеством отверстий, открытых со всех сторон. Такие проемы в скалах именовались «глазами». Каждый из видов гор подчеркивал красоту и многообразие рукотворных гор, наделялся именем, метафорическим смыслом (гора-лев, гора-бык, гора-дракон). Искусственная гора создавалась из камней, скрепленных между собой известковым раствором и железными скобами, скрытыми от глаз, порой она делалась из земли с торчащими и как бы непроизвольно вкрапленными камнями. Скалы, как и в природе, не должны были быть симметричными, в них прорывались пещеры, камни обсаживались кустами и деревьями. Игра света и теней, ощущение случайности расположения камней и дорожек создавали живописный эффект. В руководствах по устройству садов отмечалось, что самая большая трудность в расположении гор и камней заключалась в их пропорциональной соотнесенности друг с другом и с масштабами архитектуры. Большие и малые камни должны были уравновешивать друг друга и выступать как «хозяин и гость» (*чжу бинь*) или «хозяин и слуга» (*чжу пу*). В большом саду между павильоном и скалой предполагалось расстояние примерно в 30 м, чтобы дать возможность отхода для наилучшего ее обозрения. Камни, деревья, строения и вода должны были гармонически сочетаться друг с другом в саду подобно деталям пейзажного свитка.

Наряду с камнями обязательными элементами садов были водоемы — ручьи, пруды и озера, служившие дополнением гор. Вместе они творили гармонию мужского и женского начал (*ян* [*Л*] и *инь* [*Л*]). Озеро считалось сердцем сада. В ландшафтах мастеров южной школы в согласии с местными условиями озера занимали подчас больше половины садовой территории. Как правило, водоемы, подобно горам, имели искусственное происхождение, но производили впечатление созданных самой природой. Полого спускающиеся к воде берега намеренно делались неровными, что зрительно увеличивало размеры озера и изрезанность береговой линии. Озерную гладь оживляли плакучие ивы, нависавшие над водой, камни, казавшиеся случайно разбросан-

«Лунные ворота» и «Озерный камень» в Юйюань (сад Радости). Шанхай

ными по берегу, резвящиеся в воде красные рыбки, заросли лотосов, живописные острова, а также павильоны и беседки, отражающиеся в воде и геометрией форм оправляющие природную красоту ландшафта. Остров, словно затерянный в водных просторах, вместе со своими беседками и павильонами, окруженными деревьями и омываемыми волнами, был необходимым зрительным акцентом, бесконечно далеким, окруженным огромным пространством воды. Его манящая красота ассоциировалась с неземной прелестью райских земель, легендарными «островами бессмертных». Рукотворные острова обычно возводились из земли, выкопанной при создании озера, поэтому работа над садом начиналась именно с устройства озера и озерных островов, которые таким образом становились основой китайского сада. Тишина и покой озерного ландшафта, равно как и его масштабы, подчеркивались маленькой хижиной или беседкой на берегу. Озеро могло представлять собой единое водное пространство или распадаться на несколько прудов, связанных специально прорытыми каналами. Гладь стоячей воды воплощала идею покоя, тогда как водопады и ручьи были символами жизненной активности. В организации сада большую роль играла музыка журчащей воды, бегущей по гальке и камням или вытекающей через тонкие бамбуковые стволы — водостоки, которые были особенно характерны для горных хижин — приюта отшельников.

Поскольку моделями больших столичных садов часто служили знаменитые пейзажи юга страны, небольшое искусственное озеро должно было воспроизводить его реальные прототипы, прославленные своей красотой. Создатели парков, как правило, не занимались копированием, воспроизводя скорее дух легендарного озерного ландшафта, его основные черты, структуру островов и питающих его источников. Искусным делением озера на ряд небольших затонов и проток, прихотливо изгибающихся и меняющих конфигурацию в разных частях сада, создавался своеобразный водный лабиринт, лишающий человека, плывущего по нему на лодке, возможности постичь планировку сада. Красоту озер умножали качества воды, прозрачной и чистой настолько, что тени плывущих рыбок отражались на дне. Эффект прохлады создавали деревья на берегу и листья лотоса, хранящие капли росы или дождя. Поэты, художники, ученые — хозяева и гости сада — проводили многие часы, созерцая воду, любуясь рыбками и лотосами, распускающимися над водой, или наблюдая отражение луны в прозрачной воде из беседок и павильонов, выстроенных в наиболее подходящих для этого местах сада. Магическая притягательность воды сквозила во множестве проявлений. Вода наполняла сад жизнью, вводила в круговорот вечного движения все его элементы, омывала камни и деревья, плескалась у подножия стен и домов, отражала облака, а осенью покрывалась ковром из листьев. Вода приносила и практическую пользу, питая растения, располагая к прогулкам в лодках и другим развлечениям.

В композиции сада огромное внимание уделялось подбору деревьев, кустарников и цветов, которые отличались разнообразием, имея, подобно другим элементам сада, одновременно утилитарную, символическую и эстетическую значимость. Особое место занимали плодовые деревья и кустарники, образующие отдельную зону, обычно изолированную от других частей сада. Рядом с водоемами, каменными горками, как правило, высаживался вполне определенный набор растений, которые связывались с системой символов, этических и эстетических норм, сложившихся на протяжении веков. При выборе деревьев учитывались их сезонные изменения, позволявшие саду сохранять красоту на протяжении всего года. Особенно почитались вечнозеленые «зимние» растения — сосна, бамбук и кипарис, символизирующие благородство, стойкость, жизненную мудрость и долголетие. Гнущийся, но не ломающийся на ветру бамбук, противостоящий ураганам и ненастьям, олицетворял благородного человека, способного стойко выдерживать удары судьбы. Сосна, бамбук и рано расцветающая слива *мэй* [*1*] почитались как «три друга холодной зимы». Вслед за сливой наступало время цветения персика и граната — символов долголетия, счастья и благополучия.

Летом расцветали кусты магнолии, бегонии и гортензии. С наступлением осени краснели листья клена, ложащиеся на воду озера пестрыми пятнами, и по всему саду разносился райский аромат коричного дерева, цветущего мелкими желтыми цветками. Зимой графичность оголенных ветвей усиливала прозрачность сада, создавала новые ощущения пространства, выявляла его композиционную согласованность. Летом каждый сад в полной мере раскрывал присущее ему великолепие благодаря ярким краскам ожившей реальности. Каждое растение или купы деревьев занимали в саду свое, наиболее выгодное для обозрения место. Красивое дерево могло стать основой композиции сада. У дома обычно высаживали деревья с широкими листьями, такие, как баньян, который воспроизводил успокаивающую душу «музыку дождя» и ассоциировался

с ученым, работающим в тиши кабинета. При устройстве сада тщательно рассчитывалось пропорциональное и цветовое соотношение деревьев с камнями, водоемами, архитектурными сооружениями, проемами в стене. Учитывались оттенки зелени — более темной в глубине сада и светлой на переднем плане, что усиливало впечатление протяженности пространства. Как и в китайской пейзажной живописи, цвета садовых растений тонко согласовывались друг с другом во избежание пестроты. Внимание устроителей сада привлекали как красота, так и необычность форм деревьев, особенно ценились искривленные непогодой старые стволы, подчеркивающие возраст сада и «историю» изменений, произведенных в нем потоком жизни. В средневековых садах характер традиции обрела свободная импровизация.

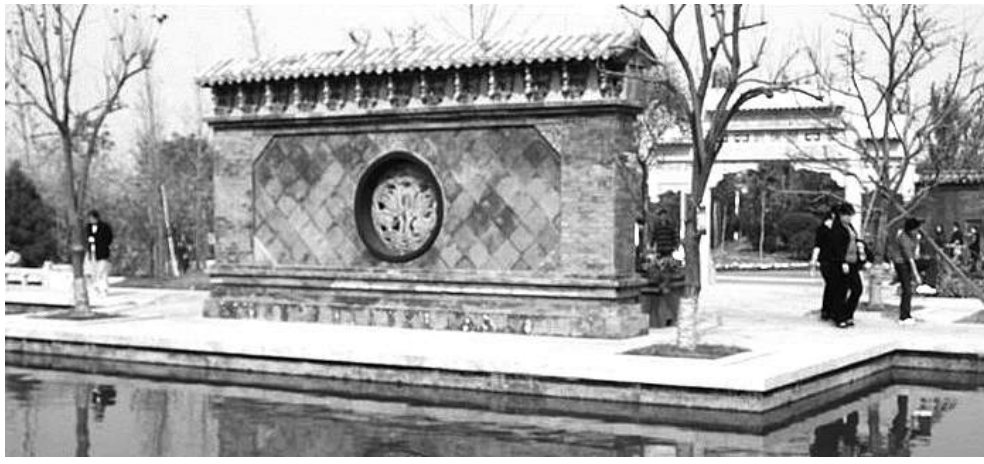
Традиции господствовали и при выборе цветов. Те из них, что не связывались с благопожелательной символикой, считались непригодными для садов. В целом садовые цветы мыслились носителями добра, и их высаживали на обширных пространствах в партерах, на клумбах, в широких плоских кадках и горшках, в зарослях растительности у воды и среди водяных растений, занимающих часть озера. Уже в IV в. были известны многие сорта пиона, а в период Сун любовь к пиону стала своего рода манией. В эпоху Мин садоводы выращивали более сотни их сортов. Пион — царь цветов — считался символом аристократизма, знатности и богатства. Во время их весеннего цветения в 5-й день 5-й луны отмечали праздник пионов. Когда проходила их пора, на первый план выдвигались цветы других сезонов, которым отводились особые садовые дворики. Среди эстетов непреходящей любовью пользовалась орхидея — расцветающий весной нежный цветок, символ духовной утонченности. В Китае существовало множество разновидностей орхидей, среди которых особенно ценились миниатюрные растения, дающие всего один цветок на стебле, как считалось, походившие на внешне скромного обладателя духовных сокровищ, чье присутствие в обществе может быть почти незаметным, но отсутствие всегда ощутимо. Объектом благоговейного отношения были лотосы, расцвет которых ранним летом преображал облик сада. Поднимающийся из глубин озера на твердом стебле чистый, почти прозрачный, розовый, голубой или белый цветок символизировал душевную чистоту, ассоциируясь с самим Буддой. Символ осени — хризантема — стойкая, не боящаяся морозов, была знаком долголетия, и ее продолжительное цветение в саду считалось добрым предзнаменованием. В китайских садах огромное количество разновидностей этого цветка, курчавые, игольчатые, шаровидные, разнящиеся красками и размерами, хризантемы в виде одиночных цветков или больших соцветий наполняют воздух горьковатым запахом осени и озаряют сад сиянием своих подобных лучам лепестков. Как правило, цветы хризантемы высаживаются в кадках и горшках вдоль дорожек, пролегающих через сад. В Китае любование сезонными цветами было обычаем, который в определенные дни открывал двери богатых усадеб для гостей, издалека приезжающих осмотреть сад.

Стремление запечатлеть образ сада в миниатюре воплотилось в выращивании карликовых деревьев, которые умещались в небольшом пространстве и в сочетании с камнями и растениями составляли крохотный пейзаж цветочного горшка. В этом декоративном жанре отразилось художественное ви́дение природы по принципу подобия, позволяющее угадать «великое в малом», когда одно дерево, ветка или цветок воплощают в себе весь мир. Обычай выращивания карликовых деревьев, возникший в период раннего Средневековья, на протяжении столетий превратился в особое направление садового искусства и обрел собственные традиции. Карликовый сад украшал стол ученого, позволяя природе войти внутрь дома. Как и его большой собрат, раскинувшийся за порогом, он менялся от сезона к сезону, хранил вечность в движении жизни и всегда был готов к преобразованиям. В нем также присутствовала художественная идея сада — символа Вселенной в ее многообразии.

Ансамбль интерьера и пространство сада были неразрывно связаны между собой, так как и дом в китайской традиции предназначался не столько для того, чтобы укрывать человека от мира, сколько для того, чтобы множеством нитей соединять его с этим миром. Поэтому находящиеся в доме пейзажные панно, керамические кашпо и фарфоровые вазы, украшенные изображениями цветов и птиц, были созвучны образам сада, по-своему интерпретируя его мотивы. В романе XVIII в. **Цао Сюэ-циня «Хун лоу мэн»** («Сон в красном тереме»; обе ст. см. т. 3) приводится подробное описание убранства одного из садовых павильонов: «Стены комнаты были покрыты резьбой с изображением плывущих в облаках летучих мышей (летучая мышь — символ счастья. — *Н.В.*), трех неразлучных в студеную зиму друзей (образное обозначение сосны, бамбука и сливы. — *Н.В.*), гор, рек, людей и животных, старинных вещиц и иероглифов „счастье“

и „долголетие“. Все это было выгравировано знаменитыми мастерами, украшено золотом и инкрустировано яшмой. На подставках стояли треножники, вазы для цветов, на столиках лежали книги, бумага, кисти для письма. Подставки были самой разнообразной формы: круглые и квадратные, похожие на подсолнух и лист банана, на звено цепи и половинку яшмы (речь идет о ритуальном нефритовом круге, который помещали на грудь усопшему. — *Н.В.*). Здесь поистине было скопление цветов и обилие узоров, заповедник тонкой и ажурной резьбы!.. Войдя в дом, Цзя Чжэн еще не успел побывать на обоих этажах, как сбился с пути. Он взглянул налево — там была дверь, направо — окно» (пер. В.А. Панасюка). В этом отрывке примечательно и то, что дом, подобно саду, напоминал лабиринт. Вход в том и другом случае не предполагал движения по прямой линии, поскольку перед ним обычно ставился передвижной экран *ин би*, преграждающий дорогу злым духам. Экраны использовались и в художественных целях для создания эффекта многослойности пространства, позволяя разделить его на несколько зон. Украшающие интерьер живописные свитки с изображениями пейзажа, цветов, растений, насекомых и птиц позволяли хозяевам и гостям насладиться зрелищем природы, не выходя из дома. В деревянном китайском доме главным элементом был каркас, который сооружался первым, а стены только скрепляли его, играя роль перегородок. В архитектуре интерьера царило то же, что и в саду, — равновесие постоянства и подвижности отдельных форм. Отсутствие потолков в китайском интерьере обнажало систему деревянных балок и перекрытий, украшенных резьбой и росписью, обилие природных мотивов которой утверждало связь внешнего и внутреннего пространства. Широкие дверные проемы, разграничивающие помещение, были также расписными или состояли из тонких ажурных перегородок, пропускающих воздух и свет. Среди предметов мебели было много мобильных вещей — ширм, экранов, вносящих разнообразие и динамику в ансамбль интерьера. Подобно растениям в саду, картины и предметы декоративного искусства имели сезонное значение и постоянно менялись, обновляя внутреннее убранство дома.

Связь дома с садом подчеркивалась присутствием поэтических каллиграфических надписей, располагавшихся в рамке над дверью каждого павильона и родственных образцам садовой каллиграфии. Они вызывали цепь ассоциаций, позволяли почувствовать связь времен, поскольку, как правило, апеллировали к известным изречениям и давали возможность уловить скрытый поэтический и философский смысл явлений жизни. Как повествует одна из глав романа «Сон в красном тереме», соревнование в придумывании надписей стало традиционным развлечением посетителей сада. В описываемой сцене хозяин дома Цзя Чжэн, увидев гладкий садовый камень, «который словно просил, чтобы на нем поставили какую-нибудь надпись», предложил гостям придумать название этому месту. Те наперебой предлагали «Изумрудные скалы», «Узорчатые хребты», «Курильница ароматов» и десятки других. Выраженное настроение было созвучно общим принципам садового искусства. Свежесть сада, по китайским понятиям, должна хранить в себе также аромат древности, витающий в настоящем и вызывающий постоянное стремление



Защитный экран *ин би*

к совершенству. Недаром сунский поэт **Су Ши** (Су Дун-по, 1037–1101; см. также т. 3) писал о том, что знаменитые террасы и беседки появляются, когда минет большой срок. Благородные травы и деревья достигают зрелости, когда пройдет много лет. Обращение к древности позволяло сохранить в саду атмосферу покоя и тишины, ввести его в исторический контекст прошлых эпох. Благодаря надписям сад становился школой искусно подобранных моральных изречений и метафор мудрецов минувших времен. Выбор названий, как важная часть садовой культуры, тоже восходит к древности. Благодаря этому каждый присутствующий становился соучастником и свидетелем магического действия слова, одухотворяющего и оживляющего сад.

Сады и парки

Северная школа садового искусства

Пекин (Бэйцзин — Северная столица). Один из древнейших китайских городов, игравший важную роль в истории страны уже в V в. до н.э. В разные периоды средневековья выступал в роли столицы Китая, явился центром формирования северной школы садового искусства. Строительные работы, связанные с возведением дворцово-паркового комплекса XII–XIII вв., во времена правления чжурчжэньской династии Цзинь (1115–1234) и в период монгольской династии Юань (1271–1368), при которых были вырыты озера, благоустроены парки, явились прологом к формированию классического стиля императорского парка, полностью сложившегося в XV–XVII вв., при династиях Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911). С 1421 г. Пекин стал постоянной столицей Китая, резиденцией правителей и важнейшим художественным центром страны. Перенесение столицы в Пекин ознаменовалось небывалым взлетом строительной активности, приведшей к образованию дворцовых, храмовых и парковых ансамблей. В период Мин этот северный столичный город с его регулярной планировкой превратился в единый дворцово-парковый ансамбль, центром которого являлся дворец Цзыцзиньчэн (Пурпурный/Запретный город), ныне музей **Гугун** (Древний дворец), в свою очередь включенный во Внутренний город (Нэйчэн) и замкнутый в прямоугольник стен Императорского города (Хуанчэн), в котором располагались огромные парки с искусственными горами и озерами. Отличие от структуры города монгольского времени состояло в том, что сады и парки занимали не южную, а центральную часть столицы. Минские правители разобрали монгольские дворцы, расширили и значительно обновили парковую зону. Озеро Тайчи в это время было разделено на три части, получившие названия Бэйхай (Северное море), Чжунхай (Среднее море) и Наньхай (Южное море). Озеро Бэйхай, окаймленное широкой береговой линией, стало жемчужиной Императорского города. Ему были приданы причудливые очертания, усилившие извилистость берегов, а остров Цюнхуадао посреди водной глади превратился в увеселительный парк Нэйюань.

Гугун. Сад императора

Беседка в парке Ихэюань

Архитектура

В период правления маньчжурской династии Цин планировка Пекина не претерпела существенных изменений, но облик столичных парков был значительно преобразован и дополнен рядом новых сооружений. Включенные в городской ансамбль парковые массивы XVII–XIX вв. сохранились до наших дней и относятся к самой красивой части города. Большинство роскошных цинских парков, таких как Бэйхай, Цзиншань и дворцовые сады, расположено во Внутреннем городе на территории Императорского города. Среди знаменитых императорских загородных ансамблей выделяются парки **Ихэюань** и **Юаньминъюань**, построенные на территориях более ранних парков. Если в Ихэюане гармонично соединялись черты северных и южных парков, то в Юаньминъюане оказались сплетенными китайские исторические традиции дворцового комплекса, камерная культура южного сада и новации европейской барочной архитектуры.

Цинские правители XVII–XVIII вв. особое внимание уделяли украшению дворцово-парковых ансамблей и преобразованию садов Императорского города, застраивающихся храмами, галереями, беседками и другими архитектурными сооружениями. Существенным изменениям подверглась планировка горы Цзиншань — центральной и самой высокой точки Пекина, расположенной к северу от дворца. Пять ее глав украсились легкими беседками с изогнутыми крышами, образующими ритмически организованную группу строений, возвышающихся над городом.

Многочисленным перестройкам подвергся парк Бэйхай. На месте старых дворцовых зданий появилось множество разнообразных построек, по-новому организующих пространство. Центральный холмистый остров Цюнхуадао, в знак приверженности цинских правителей ламаизму, увенчался плавно возносящейся над ним белой монументальной пагодой Байта (Белая пагода), построенной по архитектурным канонам тибетского буддизма и ставшей одной из высотных доминант Пекина. Береговая линия озера, благодаря обрамляющим его края галереям, приобрела качественно новое композиционное единство. Легкие открытые павильоны с изящно изогнутыми крышами гармонично вросли в пейзаж, украшенный искусственными скалами, лестницами, мостами. Для орнаментации зданий и вкрапленных в парк декоративных элементов стали применять не только камень, дерево и кирпич, но и покрытые глазурью яркие керамические плиты, полихромия которых гармонирует с пышной зеленью парка.

Загородные дворцы отличались от столичных дворцовых комплексов более свободной планировкой и намеренным отступлением от четкой симметрии построений, которая была присуща ансамблю Запретного города. Если для южных садов характерным было настроение тишины, уединения, покоя, то главной задачей создателей северного парка являлась интенсивная смена впечатлений, декоративная изощренность, богатство оформления, равно как и масштабность открывающихся видов. Таким образом, в парках Пекина окончательно выявились основные черты садово-паркового искусства северного направления, предельно роскошного и парадного, в отличие от южного направления, более артистичного и утонченно-камерного.

Мост на остров Цюнхуадао

Ландшафтная архитектура

Современный Пекин — огромный растущий и постоянно меняющийся город, в нем дома из стекла, стали и бетона в основном заменили старую деревянную застройку, разрушению подверглись и крепостные стены столицы, мешавшие ее росту. Сохранившиеся дворцы и храмы с их парковыми ансамблями являются заповедниками национальной культуры, которые, сохраняя структуру традиционного ландшафта, обогащают духовную жизнь современного человека.

Бэйхай (Северное море). Парк расположен в центре Пекина, к северо-западу от Запретного города; это один из самых крупных и красивых садов столицы. Огромное озеро с кристально чистой водой, разнообразие растений и заросший старыми деревьями высокий горный остров Цюнхуадао превращают парк в своеобразный оазис, дающий живое дыхание окружающему его городу.

Бэйхай композиционно связан с другими озерами, Наньхай и Чжунхай, расположенными к северу от центральной магистрали Пекина. Примыкающие к ним парковые зоны ныне — правительственные резиденции, закрытые для посторонних, в отличие от парка Бэйхай, который является центральным публичным садом-музеем, хранилищем многих культурных ценностей. Исторически он тесно связан с развитием Пекина: еще в IX в. здесь был сооружен дворец Яоюйсингун, а в период правления киданьской династии Ляо (916–1125) появилось рукотворное озеро, снабжавшееся водой горных источников, были сооружены дворцовые павильоны и искусственные горы на острове Цюнхуадао из специально отобранных и привезенных камней. В последующие столетия продолжалось расширение парка, озера и всего комплекса строений вокруг него. Важнейшие работы по благоустройству и украшению ансамбля архитектурными сооружениями осуществлялись в XVII–XVIII вв., которые в истории Китая отмечены как эра возведения садов. Рядом с построенной на вершине холма Цюнхуадао в 1651 г. пагодой Байта (Белая пагода) на кубическом фундаменте был сооружен храм Шанъиньсы (храм Источника доброты), а берега озера украсились галереями и цепочкой легких беседок, названных Улунтин (Павильоны пяти драконов).

Все архитектурные сооружения — мраморные мосты, здание Югэлоу, хранящее каменные плиты с высеченными на них древними письменами, украшенный рельефными фигурами драконов каменный столб и садовые экраны **Цзюлунби** (Стена девяти драконов), выложенная цветными глазурованными кирпичами, и Теинби (Железная стена), сделанная из камня вулканической породы, множество храмов, павильонов и беседок — относятся к периоду правления династии Цин.

До свержения монархии Бэйхай с его постройками и водными просторами входил в черту Императорского города и поэтому стал доступен для публики только после 1911 г., хотя тогда сильно пострадавший во времена иностранной интервенции 1900 г. парк находился в запустении. Реставрационные работы, при которых были расчищены и углублены озера, проводились после обра-

Цзюлунби (стена Девяти драконов) в парке Бэйхай

Байта (Белая пагода) в парке Бэйхай

зования КНР. В 1956 г. был расширен большой мост через Бэйхай, башня Цинсяолоу, Улунтин и большинство других павильонов заново окрашены и декорированы росписями, соответствующими времени их постройки; восстановлена каменная стела на острове Цюнхуадао с высеченной на ней надписью, начертанной императором Цянь-луном (прав. 1736–1795): «Остров Цюнхуа утопает в весенних цветах».

У южного входа в парк Бэйхай возвышается Туаньчэн (Круглый городок) — это обнесенный кольцом высокой (около 5 м) каменной стены бывший храмовый сад площадью 4500 кв. м, где сохранились древние сосны, кедры, архитектурные сооружения. История этого «парка в парке» начинается с периода правления династии Цзинь (1115–1234), когда на его месте находился загородный озерно-островной садовый комплекс. При династии Юань здесь воздвигли служивший для развлечений монгольских императоров дворец Итяньдянь, обнесенный глинобитной стеной, которая просуществовала до периода Мин, когда ранее построенные сооружения были полностью заменены новыми. Тогда на месте Итяньдянь возник храм Чэнгуаньдянь. В период Цин вместивший в себя нефритовую статую **Будды** (см. т. 2) храм был обновлен, обстроен галереями и павильонами и в таком виде дошел до наших дней. Расположенный на возвышении сад с круговыми галереями, разбросанными среди густых деревьев павильонами и беседками воплощает легендарный образ горной обители бессмертных.

Цзиншань (Живописная гора) — вторая наряду с пагодой Байта высотная точка в центре Пекина, образованная пятью холмами за северными воротами императорского дворца Цзыцзиньчэн, играет важную роль в организации ансамбля столицы. Благодаря умелому использованию рельефа местности с вершины центрального холма открывается панорама Пекина, просматриваются общая композиция дворцовых павильонов и расположение основных городских магистралей.

История парка Цзиншань повторяет историю других столичных ансамблей: при династии Юань здесь находился императорский парк. Отмечавший центр композиции при династии Мин небольшой холм, на который ссыпали уголь и землю, разросся, получив имя Мэйшань (Угольная гора), и превратился в гряду холмов с пятью вершинами. На протяжении многих лет парк украшался беседками, павильонами, фруктовыми деревьями, соснами и кипарисами, что и определило его новое название — Живописная гора. Выстроенные в цинский период пять беседок, отмечающих структуру всей композиции, и павильоны у подножия холма Циванлоу, в котором воздавались почести Конфуцию, круглые в плане павильоны Чжоушуантин (Павильон любования видами) и Цзивантин (Павильон, где собраны благоухания), окрашенные красным лаком и покрытые золотистой черепицей, соответствуют принятому в период поздней империи северному дворцовому стилю садово-паркового искусства.

Подъем на гору Цзиншань

Беседка в парке Ниншоугун хуаюань

Ниншоугун хуаюань (сад Цветов во Дворце спокойного долголетия) — один из садов, сохранившихся на территории Запретного города Цзыцзиньчэн. Этот камерный сад (160×37 м) в северо-восточной части дворца выстроен в знак сыновней почтительности императора **Цянь-луна** (см. т. 4), посвятившего его своему отцу, правившему под девизом Юн-чжэн (1723–1735), накануне собственного ухода на покой. Сад включает в себя пять протянувшихся с севера на юг дворов. Два из них решены в северном дворцовом стиле: деревья сгруппированы в строгом порядке, поверхность земли вымощена камнем. Композиции трех других тяготеют к вольной планировке южных садов, отмечены разнообразием павильонов, каменных горок, редких деревьев. С садом Цянь-луна граничит здание дворцового театра Чанъиньгэ (Зал приятных звуков). Перед входными воротами Ниншоумэнь расположена украшенная рельефами и покрытая цветной глазурью Стена девяти драконов (Цзюлунби), подобная одноименной стене в парке Бэйхай. Сад отреставрирован и открыт для обозрения в 1982 г.

Юйхуаюань (сад Императорских цветов) — небольшой по размерам (80×140 м) парк, расположенный в северной части императорского дворца Цзыцзиньчэн у ворот Шэньумэнь, был местом отдыха императриц и императорских наложниц. Все постройки, кроме одного павильона, сооружены в XVII–XVIII вв. Архитектурные сооружения, обнесенные каменными бордюрами деревья, многочисленные каменные горки, равно как и общая планировка сада, подчинены законам симметрии, которая служит господствующим принципом организации всего дворцового ансамбля. Другой примечательной и вместе с тем типовой особенностью этого императорского сада является его нарочитая декоративность, заданная небольшим водоемом, высокой каменной горой, поросшей старыми соснами и кипарисами, увенчанной ярким павильоном. Парк пересечен дорожками, выложенными галькой с цветными узорами, украшен гротами и цветниками. Благодаря подчеркнутой живописности и разнообразию пейзажных и архитектурных форм, насыщенность которых как будто увеличивают размеры сада, Юйхуаюань, как и другие современные ему ансамбли, занимает промежуточное место между северными и южными парками — в нем использованы достижения обеих ведущих школ китайского садово-паркового искусства.

Дагуаньюань (сад Прекрасных видов), основанный в 1980-х годах в южной части Пекина, — своеобразный литературно-исторический музей, который детально воспроизводит парковый ландшафт, архитектуру, убранство павильонов и даже бытовые аксессуары, описанные писателем XVIII в. Цао Сюэ-цинем в знаменитом романе «Хун лоу мэн» («Сон в красном тереме»). Сооруженный на основе старого, заброшенного парка, Дагуаньюань включает в себя тради-

Павильон в парке Юйхуаюань

Ворота сада Дагуаньюань

ционные элементы искусственного ландшафта: многочисленные деревянные беседки и павильоны, окрашенные красным лаком и соответствующие архитектурному стилю поздней империи, каменные горки, озеро с островами, плакучими ивами, зарослями бамбука и извилистыми тропинками, благодаря которым воспроизведена поэтическая атмосфера усадебной жизни и традиционного быта аристократической семьи.

Южная школа садового искусства

Ду Фу цаотан (Соломенная хижина Ду Фу) — мемориальный парк в г. Чэнду, выстроенный во времена династии Северная Сун (960–1127) на месте, где жил знаменитый танский поэт **Ду Фу** (712–770; см. т. 3). Здесь поэт в 759 г., после долгих скитаний и бедствий, нашел временное пристанище, прожил три года, построил себе домик и насадил сад, получивший наименование «Соломенная хижина». Впоследствии он неоднократно реставрировался и расширялся и с 1949 г. стал одной из достопримечательностей пров. Сычуань. Включает в себя ряд традиционных деревянных павильонов, озеро, обсаженное деревьями, заросли бамбука. Сад и в настоящее время воспроизводит атмосферу тишины и скромности быта, окружавшей поэта-скитальца.

Сучжоу. Старинный южный культурный и художественный центр, город поэтов, ученых, художников, вышивальщиков и ткачей. Прославлен в Китае и мире пейзажными садами, которые начали создавать здесь при династии Восточная Цзинь (317–420). На протяжении периодов Тан, Сун, Мин и Цин здесь интенсивно развивалось садовое искусство. Географические и климатические условия располагали к тому, чтобы каждый состоятельный горожанин возводил при доме свой сад, служивший показателем богатства и вкуса. Создаваемые в течение многих веков парки Сучжоу часто перестраивались, переходя от одного владельца к другому. Последние крупные изменения относятся к периоду Цин, когда в Сучжоу насчитывалось 270 парков, объединенных общностью художественных приемов и традиций; к 1980-м годам сохранилось только восемь садов. В результате реставрации конца XX в. еще несколько садов были превращены в музеи под открытым небом. Сохранившиеся парки Сучжоу в основном входят в черту города, плотность застройки которого очень велика, поэтому размеры и планы парков, многократно менявшиеся (уменьшавшиеся или возраставшие за счет соседних территорий), приобрели случайные и ломаные очертания. Некоторые вошли в число лучших произведений мировой ландшафтной архитектуры. Все они невелики по размерам; самый большой — Чжочжэнъюань — занимает площадь около 5 га, а самый маленький — Ваншиюань — всего 65 × 50 м. Сады Сучжоу принадлежат к мировым сокровищам культуры и внесены в списки культурного наследия ЮНЕСКО.

Цанлантин (беседка Голубых волн) — один из старейших садов Сучжоу, основанный в период Пяти династий (907–960) правителем местности. С 1044 г. перешел в частное владение одного из сунских поэтов и получил свое современное название. Небольшой, занимающий территорию

Ду Фу цаотан

Цанлантин (беседка Голубых волн)

менее 1 га сад с прозрачными ручьями, зарослями бамбука и каменными утесами был распланирован с таким расчетом, чтобы вошедший в него человек чувствовал себя в окружении дикой, вольной природы и погружался в атмосферу старины. Озеро с островами занимает центральную часть сада. Павильоны, беседки, расположенные в северной части, соединены извилистыми галереями; крытые галереи с беседками окаймляют и берег озера. Разрушенный во время Тайпинского восстания (1850–1864) сад был обновлен и перестроен в 1927 г., включив ряд современных зданий, а сам Павильон голубых волн, венчающий вершину холма, хотя и сохранил традиционные формы, был выполнен из бетона.

Шицзылинь (Львиная роща). Начало строительства этого сада в Сучжоу относится к концу периода Юань, а точнее, к 1342 г. В организации сада принимали участие многие известные художники, в том числе **Ни Цзань** (1301–1374), прославленный живописец монгольского периода. Основанный буддийским монахом при находившемся здесь монастыре, сад первоначально назывался Бодхи (Духовное просветление) и свое современное имя получил в честь совершенного этим монахом паломничества к Львиному утесу в пров. Чжэцзян. В сад, расположенный позади монастыря, было привезено множество камней, динамичные, причудливые формы которых напоминали львиные фигуры. Шицзылинь многократно переходил из рук в руки и перестраивался в годы минской и цинской династий, однако озерно-островной ландшафт и особо отличающее сад грандиозное нагромождение камней Львиной рощи сохранились до наших дней, как и самый высокий камень сада — Львиный пик, пронизанный множеством отверстий, напоминающих пещеры.
Большая часть каменных утесов сосредоточена в юго-восточной стороне паркового ансамбля, архитектурные сооружения, мосты, ручьи, беседки, напротив, размещены к северо-западу. Крытые галереи, коридоры и дамбы затейливо вьются, разбивая сад на множество частей. Каждый из павильонов, носящих поэтические названия — Павильон высокого бамбука, Павильон лотосов, Сад пяти сосен, Башня цветущей сливы, открывает перед зрителем новые пейзажные картины. Благодаря этому сад, несмотря на свои небольшие размеры, кажется бесконечным и полным неожиданностей. В XX в. в Шицзылинь привнесен ряд новшеств, например, возведен из дерева и бетона новый павильон, напоминающий по форме корабль и выстроенный в северо-восточной части, застекленный павильон с яркими цветовыми окнами. После образования КНР сад отреставрирован и превращен в музей.

Лююань (Сад неспешности) — один из старых садов Сучжоу, построенный около 1600 г. отставным чиновником, современное название получил от последнего владельца. Один из самых крупных сучжоуских парков, знаменитый узорными оконными решетками, лабиринтом коридоров и галерей, соединяющих павильоны, каллиграфическими изречениями на каменных плитах. Символическим центром парка выступает монолитный садовый камень *ху ши* высотой

Шицзылинь (Львиная роща)

Лююань (Сад неспешности)

甲

около 9 м и весом 5 т, получивший имя «Пик, венчающий облака» (Гуаньюньфэн).

Ваншиюань (Сад рыболова) — самый маленький и компактно организованный из садов Сучжоу, расположенный в южной части города на площади всего в 0,5 га. Основан сановником из Янчжоу в 1440 г., после смерти владельца был надолго заброшен и воссоздан уже в 1770 г. вышедшим в отставку сановником, который дал ему современное название, свидетельствующее об отходе хозяина от государственных дел. Центральную часть сада занимает пруд с изрезанными берегами, архитектурные сооружения расположены главным образом в восточной и северной частях. Весь комплекс зданий, водоемов и пейзажных композиций связан длинными галереями, охватывающими павильоны вдоль берега озера. Славившийся в XVIII в. своими пионами, Ваншиюань перестраивался и менял облик на протяжении XIX–XX вв. Реставрировался в 1940 г. и после образования КНР.

Чжочжэнъюань (Сад нерадивого управляющего) — обширный сад в северо-восточной части Сучжоу, построен в XVI в. на месте буддийского монастыря вышедшим в отставку чиновником, позднее многократно менял владельцев. В XIX в. использовался *тайпинами* в административных целях. Восстановлен в 1955 г. в стиле садов танской эпохи, сейчас это самый большой из сучжоуских садов (5 га). Вытянутый с востока на запад, имеющий вход на юго-востоке, сад делится на три части. Большое пространство в каждой из них занимают озера, пересеченные дамбами, соединяющими острова с берегами, в пейзажи которых искусно вкраплены разнообразные архитектурные сооружения. Пейзажные и архитектурные элементы задают множество точек зрения, которые позволяют охватить взглядом далекие ландшафты за пределами сада. Достопримечательностью западной части сада является длинный коридор, тянущийся вдоль стены и как бы плывущий над водной поверхностью, а также каменные горы, сооруженные в процессе реставрации. Сад интересен и в культурно-историческом плане благодаря одному из его прошлых владельцев — знаменитому живописцу минской династии **Вэнь Чжэн-мину** (1470–1559).

Июань (Сад веселья). Основан в конце правления цинской династии, а точнее, в самом начале XX в. Этот последний традиционный сад, построенный в Сучжоу, вобрал в себя многие особенности предшествующих садов: длинный двойной коридор создан в подражание саду Цанлантин, лотосовый пруд имитирует пруд сада Ваншиюань. Корабль на берегу озера повторяет облик корабля в парке Чжочжэнъюань.

Озерный камень Гуаньюньфэн

Июань (Сад веселья)

Оуюань (Сад парочек). Основан в Сучжоу в начале династии Цин, но был перестроен новым владельцем в XIX в.; западная часть перестраивалась в 1981 г. и теперь состоит из двух участков с затейливо расположенными каменными горками. Восточная часть, с художественной точки зрения наиболее значительная, имеет внутренние стены, украшенные резными орнаментальными решетками, «лунный» вход и пересекающие сад зигзагообразные галереи, способствующие зрительному увеличению пространства. В расположении дополняющего живописность пейзажного ансамбля главного двухэтажного павильона, спрятанного за искусственной каменной горкой, использован эффект неожиданного появления перед зрителем.

Сиюань (Западный сад), расположенный за пределами ворот Чанмэнь в Сучжоу, основан в 1327 г. на территории буддийского монастыря. В XVI в. монастырь и сад были преобразованы богатым сановником в его частную резиденцию и сад получил свое современное имя.
В 1860 г., в период войн и смут, сад и архитектурные сооружения подверглись опустошительному пожару; восстановленный в конце XIX в. ансамбль вновь обрел свой статус религиозного буддийского центра, включив ряд храмовых павильонов с многочисленными рельефами и статуями буддийских божеств. В одном из уголков ансамбля расположен Сихуаюань (Западный цветущий сад), восстановленный в южном садовом стиле периода правления династии Мин, — один из шедевров сучжоуского паркового искусства. Главным эстетическим акцентом этого «парка в парке» является расположенный посреди живописного озера и соединенный с берегом мостом изящный квадратный в плане белый павильон, увенчанный высокой двухъярусной конической крышей с сильно изогнутыми углами.

Юйюань (Сад радости) — одна из достопримечательностей Шанхая, старейшего торгового и культурного центра на юге страны и самого населенного города Китая. Сад основан в XV в. чиновником по имени Пан Юнь-дань из чувства сыновней почтительности к своим престарелым родителям, которые не могли поехать в Пекин, чтобы увидеть императорские сады. Воплотил южную версию дворцового сада, отмеченного значительно большей, чем северные парки, затейливостью форм и декоративностью деталей, при этом типичные для южной архитектуры края крыш приобрели подчеркнутую заостренность, а стены покрылись черепицей, воспроизводящей чешую драконов. После смерти основателя сад пришел в упадок и был восстановлен в 1760 г. в несколько измененном виде; при реконструкции были заново выстроены многочисленные каменные горы. Во время войн и иностранных интервенций середины и конца XIX в. сад сильно пострадал, в результате чего многие его сооружения и скульптуры оказались утраченными. В период восстановительных работ 1956 г. были воссозданы внешние стены парка, в южной части вырос новый внутренний парковый ансамбль Нэйюань.

Оуюань (Сад парочек)

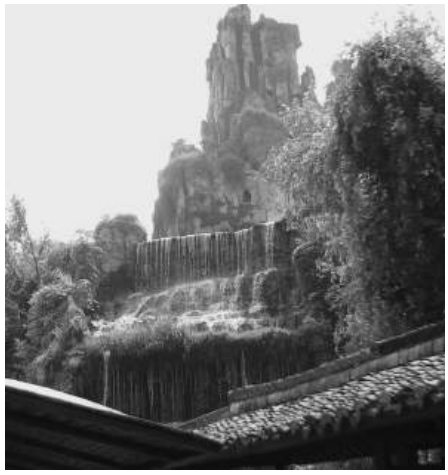
Юйюань (Сад радости)

Архитектура

Ханчжоу (пров. Чжэцзян). Важнейший центр художественной жизни, расположенный на юге Китая. Один из древнейших городов, история которого насчитывает более 2000 лет. Был главным центром царства У-Юэ (907–978) в эпоху Пяти династий (907–960) и столицей династии Южная Сун (1127–1279). Город знаменит жившими в нем поэтами, художниками. Он издавна существует и как центр художественных ремесел, связанных с шелководством. В Ханчжоу находились знаменитые мастерские, где создавались тканые картины *кэ сы*, вышивки. Именно здесь, в благодатном климате и в окружении цветущих гор и долин вблизи знаменитого озера Сиху сформировался тип «картинных» пейзажных садов, получивших в дальнейшем распространение по всему Китаю.

Сиху (Западное озеро) — окруженное с трех сторон горами озеро в г. Ханчжоу, являющееся с эпохи Сун эталоном озерно-островного ландшафта, тщательно воспроизводимого и копируемого во всех столичных парках страны. Две огромные дамбы, обсаженные по краям плакучими ивами и персиковыми деревьями, делят его на три части и соединяют с островами, каждый из которых, воспроизводя образ райских чертогов, представляет отдельный ансамбль из складывающихся в живописные композиции деревьев, цветов, беседок и павильонов. В расположении дамб, организации садов и оформлении береговой линии озера принимали участие два знаменитых китайских поэта танского и сунского периодов — **Бо Цзюй-и** (772–846; см. т. 3) и Су Ши (1037–1101). Вокруг озера расположены горные монастыри и пагоды. Самыми известными среди них являются монастырь Линъиньсы (X–XI вв.), окруженный скалами и пещерами с каменными изваяниями буддийских святых, и семиярусная пагода Баочута (X–XI вв.) на вершине холма над озером, которое с течением времени превратилось в садовый ансамбль, концентрирующий в себе особенности традиционной парковой архитектуры.

Линъиньсы (Монастырь, [являющийся] прибежищем духов) — одна из наиболее почитаемых достопримечательностей Ханчжоу. Расположенный у подножия горы Линъаньшань, этот буддийский храмовый комплекс славится не только своими размерам, но и красотой окружающих пейзажей. Построенный еще в 326 г. монахом Хуй-ли, он на протяжении многих веков подвергался разрушениям, каждый раз восстанавливаясь и расширяя свои пределы. Главный храмовый павильон — многоярусное здание высотой 45 м с изогнутыми «летящими» крышами фланкируется двумя каменными пагодами (X–XI вв.), хранилищами буддийских сутр. Центр паломничества буддийских монахов в прошлом, храмовый комплекс в настоящее время представляет собой музей, в котором архитектура, скульптура и природа соединяются в единый гармоничный ансамбль. Охватывающий большое пространство, он построен на смене разнообразных впечатлений. Перед храмом возвышается, словно обрубленная по краям, отвесная скала Фэйлайфэн (Прилетевшая скала). У ее подножия струится прозрачный родниковый ис-



Монастырь Линъиньсы

Беседки на озере Сиху

точник, на берегу которого установлена небольшая беседка, выстроенная специально для того, чтобы созерцать замечательные своей красотой окрестности, а также слушать журчание воды. Другая подобная беседка выстроена на пути к вершине скалы Фэйлайфэн с целью любования панорамой горных пейзажей. К юго-востоку расположен ряд причудливых пещер с узкими расщелинами, едва пропускающими дневной свет, что отражено в их названиях. Так, имя пещеры с высоким сводом Тунтянь означает «Пещера, ведущая на небо», а едва заметный проход в скале наречен Исяньтянь — «Полоска дневного света». На скале Фэйлайфэн, внутри пещер и на окрестных скалах в период с X по XVII в. было высечено множество буддийских изображений.

** *Виноградова Н.А.* Китайские сады. М., 2004; Всеобщая история архитектуры. Т. 9. М., 1971; *Голубев И.С., Чэн Чжи-чжун, Тан Ао-шуан, Ван Мао-нин.* Бэйхай. Пекин, 1956; *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975; *Малявин В.В.* Китай в XVI–XVII вв. Традиции и культура. М., 1995; Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Пер. с кит. Е.В. Завадской. М., 1969; *Цао Сюэ-цинь.* Сон в красном тереме / Пер. с кит. В.А. Панасюка. Т. 1–3. М., 1958; Цин дай гун тин шэн хо (Жизнь цинского двора). Гонконг (Сянган), 1985; *Graham D.* Chinese Gardens. N.Y., 1938; *Howard E.* Chinese Garden Architecture. N.Y., 1931; *Morris E.T.* The Garden of China: Art, Architecture and Meanings. N. Y., 1984; *Zhu Jiajin.* Treasures of the Forbidden City. Hongkong, 1986.

См. также ст.: **Бэйцзин; Гугун; Ихэюань; Юаньминъюань; Цзюлунби; Фэн-шуй; «Юань е».**

Н.А. Виноградова

Пагода Баочута

Озеро Сиху

Пагода Лэйфэнта на озере Сиху

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ

Изобразительное искусство

В рамках китайской культуры понятие изобразительного искусства включает каллиграфию, живопись, скульптуру и графику. Образцы протокаллиграфии датируются XIV в. до н.э., ранней протоживописи — V в. до н.э., скульптуры (мелкой пластики) — II в. до н.э. Окончательное сложение пяти каллиграфических почерков относится к III в. н.э., трех жанров традиционной живописи — к X в. Формирование классических образцов этих жанров происходит соответственно в IV–XI и XI–XIII вв. Искусство гравюры возникает в IX в. Многовековые корни, а главное — непрерывность развития, преемственность художественных традиций — одна из основных особенностей китайского изобразительного искусства. Отсюда — постоянная актуальность проблемы соотношения древнего (классики) и нового (современного), идеи реставрации и обновления традиций, их интерпретации, а также особо важная роль канона. Устойчивая приверженность традиции проявляется наглядно в незыблемости системы каллиграфических почерков и живописных жанров.

Опережающее развитие каллиграфии, ее особое место в духовной культуре Китая определило ее ключевую роль в системе китайского изобразительного искусства, что находит отражение в таких характерных его чертах, как акцент на передаче «идеи-смысла» (*и* [*3*]); переплетение эстетического начала с этическим — отображения «сердца» (**синь [1]**; см. т. 1) в творчестве («каков человек, такова и его каллиграфия» — *шу жу ци жэнь*); каллиграфичность живописного языка и связь живописи с поэзией (словом); органичность для живописи условности особого типа «сходства вне сходства» (*бу сы чжи сы*); развитие монохромной живописи тушью; возможность, по аналогии с каллиграфией, появления в живописи экспрессивно-лапидарного стиля «одним ударом кисти» (*и би хуа*). Графический склад эстетического мышления сказывается и на специфике скульптуры, где за пределами классики буддийского пантеона, создававшейся под определенным влиянием индийских традиций, наблюдается тяготение к рельефу.

Яркой особенностью китайского изобразительного искусства является его подчеркнутая, открытая декоративность (во многом связанная также с функциональностью каллиграфии — стелы, панно, печати и т.д.), близость к декоративно-прикладному искусству, способствующая свободному перетеканию одного типа искусства в другой (так, ширмы, веера, декоративные панно, вырезки из бумаги, мелкая пластика единовременно существуют в границах изобразительного и прикладного искусств). Неслучайно именно в мелкой пластике находит свое наиболее полное отражение китайский пластический идеал. В этой декоративной, жизнеутверждающей направленности художественной образности, ее связанности с поэзией и философией проступает объединяющая все виды изобразительного искусства стержневая идея утверждения гармонии.

В конце XIX — начале XX в. наряду с традиционной живописью появляется живопись маслом, в области графики рядом с ксилографией возникают акварель, гуашь, темпера, литография, офорт, наряду с иллюстративной — станковая графика, к традиционной монументальной и мелкой скульптуре прибавляется станковая. Этот процесс сопровождается соответственным подключением к приемам и поэтике европейской художественной традиции. Причем важное для китайского изобразительного искусства ярко выраженное личностное начало во многом способствовало бурному развитию станковой авторской гравюры и скульптуры, пришедших на смену преобладавшей в этих видах искусства анонимной традиции.

Фантастическая птица-олень. Погребение правителя И царства Цзэн в Лэйгудуни (пров. Хубэй). 433 г. до н.э.

Для общей эволюции китайского изобразительного искусства характерно движение в сторону развития многопланового синтеза — монументального и камерного, возвышенного и повседневного, интеллектуального и эмоционального, различных видов искусства, различных стилей, почерков, жанров, в направлении утонченности и обогащения выразительных средств, постепенного усиления условности художественного языка, углубления и расширения содержательности произведения, перехода от первоопределяющей ценности авторитетного звучания признаков какой-либо школы к приоритетному значению оригинальности и неповторимости индивидуального художественного почерка, его «пространства идеи» (*и цзин*).

Традиционная живопись

Традиционная живопись (*чжунго-хуа* — букв. «китайская живопись», сокр. *го-хуа*) характеризуется своеобразием материалов (кисть, черная тушь, водяные краски, сильно абсорбирующая бумага, шелк), монтировки, оформления картины (обрамленный шелком, сворачивающийся на стержень горизонтальный или вертикальный свиток, альбомный лист, веер), техники, приемов письма (родственных каллиграфии) и, соответственно, выразительных особенностей художественно-образного языка, допускающего гармоничное соседство как уравновешенного, тонкого детализированного письма с работой широкими, динамичными ударами-мазками кисти, так и строгой, аскетичной черной монохромной тушевой гаммы с яркой, мажорной многокрасочной цветовой палитрой (соединенной с тушью или без нее).

Вследствие органической связанности традиционной живописи с каллиграфией широко используется объединяющее их общее название — «кисть-тушь» (*би-мо*); стали хрестоматийными такие теоретические положения, как «общность истоков», «общность материалов» каллиграфии и живописи. Кардинальные для каллиграфии понятия «сила кисти» (*би ли*), «энергия кисти» (*би ши*) в равной степени применимы и к живописи. Это ее качество определяет явную условность изображения в столь же условном пространстве (рассеянная, развернутая перспектива с активнейшей ролью белого фона). Делается акцент на передаче идеи, сути, «души» изображаемого, на воплощении образа, пропущенного через сердце художника и в нем взращенного. Основополагающее значение имеют положения: «формой писать душу» (*и син се шэнь*); «пространство идеи» (*и цзин*) — как глубина содержательности произведения; «оставленная/свободная белизна» (*юй бай*) и «свечение духа» (*лин гуан*), подчеркивающие необходимость активного звучания белого пространства; «идея-смысл выходит за пределы картины» (*и цзай хуа вай*); «идея-замысел опережает кисть» (*и цзай би сянь*). В живописи происходит одухотворение материального, слияние в картине этического начала (культуры, высоты духа художника) и эстетического (ее художественных достоинств). Родственность с каллиграфией, условное решение пространства открывают возможность введения в поле картины надписей лирического или философского содержания, а также киноварно-красных печатей с гравированной каллиграфией. В развитие положения единства каллиграфии и живописи действует установка: «единство поэзии, каллиграфии и живописи» (*ши шу хуа и чжи*). Глубокая связь с поэзией, лирический склад (одно из образных названий живописи — «беззвучные стихи») — другая типичная черта китайской традиционной живописи. Она корреспондирует и со стержневой, направляющей идеей утверждения гармонии и красоты, сообщения зрителю чувства радости и чистого наслаждения. Этот принципиально важный момент определяет эстетику образности китайской традиционной живописи, исключающей изображение всего дисгармоничного — трагического, конфликтного и т.п. Редко встречающиеся мотивы критического характера обычно выводятся за пределы изображения, присутствуя лишь в надписи, которая сообщает картине символический подтекст.

У Ли. «Озеро, небо и весенние краски». Кон. XVII — XVIII в.

Изобразительное искусство и эстетическая мысль

Наряду с «письмом с натуры» китайская традиционная живопись, подобно каллиграфии, подразумевает проработку классических образцов путем их копирования и повторения, использования традиционных пособий по живописи с прописями различных приемов и правил. В этом проявляется еще одна ее характерная черта — нацеленность на развитие классических канонов с параллельной выработкой художником своих методов и правил, его полной творческой свободой самовыражения. Подчеркнутая условность выразительного языка, а отсюда высокая степень обобщенности, порою почти «абстрактность» изображения соседствуют с необходимостью достижения внешнего сходства, которое иногда близко подходит к натурализму (отсюда известная органичность возникновения в китайской традиционной живописи конца XX в. вариации гиперреализма). Условный характер языка сказывается и на особом значении декоративного начала: достигаемое за счет многотональности тушевого и красочного мазка ощущение живой фактуры изображаемого легко переходит в создаваемую «голой» каллиграфической линией арабеску или в яркую красочность плоскостной разрисовки.

Древнейшие из дошедших до нас произведений живописи — два рисунка на шелковой ткани, найденные в 1949 и 1973 годах близ г. Чанша (пров. Хунань) в погребениях сановников царства Чу периода Чжань-го (475–221 до н.э.). На них соответственно изображены стоящая в профиль стройная женщина, созерцающая сражение (танец) птицы-*фэн* [*2*] (см. т. 2 **Фэн-хуан**) с драконом (**лун** или *куй*; см. т. 2), и мужчина в одеянии знатного сановника, поводьями управляющий лодкоподобным драконом, которые, видимо, являются прообразами захороненных лиц, призванными способствовать благополучному переходу их душ в загробный мир. Для этой живописи характерен каллиграфизм линии и скупая колористическая гамма.

Более красочно и сложно по композиционному решению Т-образное шелковое погребальное знамя, найденное в 1972–1973 годах на холме **Мавандуй** около г. Чанша (пров. Хунань) в погребении княгини Дай, датируемом около 168 г. до н.э. Трехъярусная композиция (Небо – Земля – Подземное царство) сфокусирована на изображении реалистически поданной фигуры сгорбленной пожилой женщины, которую окружают слуги, фантастические животные и растения, мифологические персонажи.

Рисунок женщины с драконом и птицей. Шелковая ткань из погребения близ г. Чанша (пров. Хунань). Период Чжань-го

Рисунок мужчины на лодкоподобном драконе. Шелковая ткань из погребения близ г. Чанша (пров. Хунань). Период Чжань-го

Об уровне развития живописи раннего этапа свидетельствуют сложные многофигурные композиции на резных и формованных рельефах каменных плит и кирпичей эпохи Хань, которые, по всей видимости, создавались на основе не дошедших до нас рисованных эскизов. Представление о живописи этого и последующего периодов дают росписи на обнаруженных в погребениях лаковых изделиях и сохранившиеся ранние образцы стенописи I в. до н.э. — III в. н.э.

Авторскую живопись открывает имя прославленного художника **Гу Кай-чжи** (345–406). В письменных свидетельствах упоминаются его предшественники II–III вв. Тематика их произведений охватывала изображения людей, рыб, драконов, тигров и лошадей. В приписываемых Гу Кай-чжи картинах на горизонтальных свитках (по-видимому, поздних списках с его работ) уже четко просматриваются основные черты китайской традиционной живописи — каллиграфизм, открытая условность, подчеркнутая декоративность, лирико-философская направленность содержания. Начиная с Гу Кай-чжи, главной темой которого было изображение людей, живопись развивалась в русле трех последовательно возникавших жанров — «человеческие существа / люди» (*жэнь-у*, занимал ведущее положение вплоть до X в.), «горы-воды» (*шань-шуй*, возник при династии Тан, 618–907, становление относится к X–XI вв., окончательно сложился в XIV в.), «цветы-птицы» (*хуа-няо*, с XI в.). Это строгое жанровое деление сохраняется и поныне.

Традиционная периодизация по династиям (до Тан, Тан, Сун, Юань, Мин, Цин) может быть обобщена в четыре основных эволюционных периода: архаика — от Хань (206 до н.э. — 220 н.э.) до Западной Цзинь (265–316), протоклассика — от Западной Цзинь до Тан (618–907), классика (сложение классических канонов) — с Тан до Мин (1368–1644), постклассика (разработка классических канонов) — с Мин до конца Цин (1644–1911). С конца Цин до конца XX в. длится период обновления, синтеза стилей, сближения с поэтикой мирового искусства. В период обновления можно увидеть слияние черт своего рода «неоклассики» — неповторимость индивидуального стиля, его чистота, прозрачность, простота — с утонченностью художественного языка, построенного на нюансе и интонации, повышенной содержательностью формы, сближением обыденного, «низкого» с возвышенным, «высоким». Общую картину эволюции художественного языка китайской живописи, чаще всего касающуюся смещения акцентов, можно представить следующим образом: движение от «тщательной кисти» (**гун-би**) к «выражению сути» (*се-и*); от академической строгости к раскованности «живописи интеллектуалов/литераторов/ученых» (**вэньжэнь-хуа**), а внутри последней — от ортодоксальной линии к независимой с усилением личностного начала; от «северной» (графической) школы к «южной» (живописной); от монументальности к интимности; от «глубинных основ мироустройства» и «дыхания жизненной энергии» к «душе» и «сердцу»; от раскраски контурного тушевого рисунка локальным цветом к свободному красочному расплыву и многотональности (многоцветию) туши; от броской красочности к тонкому нюансу легкой подкраски и тонировки; от скрытого каллиграфизма к открытому; от шелка к бумаге; от детализированной повествовательной живописи к обобщенной, экспрессивной передаче внутреннего переживания.

Фрагмент погребального знамени княгини Дай из Мавандуя

Гу Кай-чжи. «Фея реки Ло». Свиток на шелке, фрагмент. Кон. IV — нач. V в.

Каллиграфичность и связанные с ней существенные стороны поэтики живописного языка ставят китайскую традиционную живопись, по меркам мирового искусства, между станковой графикой и живописью. Близость каллиграфии к музыке, почитающейся в Китае за первооснову всех искусств, позволяет увидеть и в живописи осуществление общих с музыкой закономерностей, того главного, что прозвучало в известной формули-

ровке, высказанной в канонической книге **«Люй-ши чунь цю»** («Вёсны и осени господина Люя», III в. до н.э.; см. т. 1): «Музыка — это гармония Неба и Земли, согласие *инь* [*1*] и *ян* [*1*]». В своем творчестве китайский художник поднимается до высочайшего уровня — его «кисть завершает творение Неба» (Ли Хэ, 790–816).

Ведущее направление в традиционной китайской живописи — *вэньжэнь-хуа* («живопись интеллектуалов») — до XVI в. именовалось *шифу-хуа*, *шижэнь-хуа* — «живопись ученых мужей», «артистократов». Это направление выражало характерную, постоянно прогрессирующую тенденцию к усилению единства эстетики с философией и этикой, к единению живописи с литературой, особенно поэзией, и с каллиграфией, выдвигало на первый план проблемы культуры личности. У истоков *вэньжэнь-хуа* стоит имя поэта и художника **Ван Вэя** (701–761; см. также т. 3), а затем многогранное творчество **Су Ши** (1037–1101; см. также т. 3), заложившее основы теоретической базы этого направления. Его утверждение происходит в XIV в. (**Ни Цзань** и др.), разработка и терминологическое закрепление (**Дун Ци-чан**) относится к XVI в. (**Сюй Вэй**, **Чэнь Чунь**, **Вэнь Чжэн-мин**, **Шэнь Чжоу**), с конца которого *вэньжэнь-хуа* становится, по сути, главной, стержневой линией всего дальнейшего развития китайской традиционной живописи, все последующие подъемы которой всецело связаны с творчеством мастеров этого круга. Поэтика, характер *вэньжэнь-хуа* четко вырисовывается из основных положений ее теории: «многосовершенство» (*до-цзюэ*), предполагающее многогранность таланта художника (живопись, поэзия, каллиграфия, резьба печатей, возможно, музицирование); объединение поэзии, каллиграфии и живописи в плоскости картины, включающей рядом с живописью каллиграфическую надпись поэтического содержания; «наслаждение» (*цзы юй* или *цзы лэ*) как цель творчества, его чистота и бескорыстность; внутренняя («сердечная») раскованность (*синь цзы фан* или *синь сянь*); «необычная», вдохновенно парящая кисть (*и-би* [*2*]); «игра» кистью, тушью (*би-си*, *мо-си*); «правила вне правил» (*у фа эр фа*); «сходство вне сходства» (*бу сы чжи сы*); «пространство идеи» (*и цзин*) и другие положения, подчеркивающие значение «идеи» (*и* [*3*]), а также определяющую роль души, сердца художника. В живописи интеллектуалов постклассического периода обозначились два ответвления: потерявшее силу, затухнувшее в начале XX в. ортодоксальное — ставящее акцент на книжности, аристократизме, учености, на подражании классике, и победившее неортодоксальное — перспективное, независимое, развивающее принципы необычности, причудливости, правил вне правил, дух нонконформизма, противостояния моде, рынку, всем формам насилия.

Дун Ци-чан. «Пейзаж в стиле Ван Мэна». Кон. XVI — нач. XVII в.

Один из двух ведущих стилей живописи обозначался как *гун-би* — «тщательная кисть» (иначе *си-би* — «тонкая/скрупулезная кисть»). Он предполагает четкую графичность изображения, исполненного спокойной, сдержанной кистью, как правило, с тщательной проработкой мельчайших деталей рисунка. Для *гун-би* главным образом характерны контурный рисунок в жанре «люди», архитектурный, по линейке, сине-зеленый и золотисто-бирюзовый пейзаж в жанре «горы-воды», прописи контуром или двойной крюк в жанре «цветы-птицы», объеди-

Ван Вэй. «Снежный покров на реке Янцзы». VIII в.

няющие разные жанры: «тщательная кисть» с использованием яркой палитры, «тщательная кисть» с тонировкой водяными красками, а также живопись для декоративного убранства парадного интерьера. Противоположный *гун-би* по эстетическому настрою стиль *се-и* — «выражение идеи-сути» (иначе *цзу-би* — «шероховатая кисть», *и-би* [*I*] — «кисть, выражающая идею-суть») подразумевает свободную манеру письма, направленную на условно-обобщенное отображение образа, и работу широкой, динамичной кистью. Стиль *се-и* наиболее широко проявляется в области монохромной и тонированной живописи, для него характерны такие приемы, как «лапидарная кисть» (*цзянь-би* [*I*]), «брызганная тушь» (*по мо*), «живопись одним ударом кисти» *(иби-хуа*), «живопись пальцем» (*чжи-хуа*), «игра кистью» (*би си*), «игра тушью» (*мо си*). Наряду со стилем «широкое выражение сути» (*да се-и*), фиксирующим предельно экспрессивный вариант *се-и*, существует стиль «сдержанное выражение сути» (*сяо се-и*), к которому примыкает живопись бесконтурным методом.

Если стиль *гун-би* связывается с живописью академического направления, то *се-и* определяет стилистику «живописи интеллектуалов». При органичном для китайской традиционной живописи сочетании живописи с каллиграфией *гун-би* перекликается с почерком *кайшу* — уставом, а *се-и* с *цаошу* — скорописью. Встречавшееся у целого ряда художников постклассического периода параллельное использование двух стилистических манер в XX в. иногда перерастало в попытки прямого их соединения в картине, открывая путь к перспективному развитию этой тенденции. В связи с этим в теории появилось такое понятие, как «тщательность наравне с письмом [идеи]» (*гун цзян се*).

Жанр *жэнь-у* («люди») — самый ранний из трех основных жанров китайской традиционной живописи. По традиционной классификации, отражающей характер живописи протоклассического и классического периодов, он подразделяется на несколько тематических групп: изображение персонажей даосского и буддийского пантеонов, изображение знатных дам, картины нравов и обычаев повседневной жизни (т.е. жанровая живопись), живопись на исторические и литературные темы и, наконец, портрет. Специальным термином обозначается предназначавшийся для домашнего алтаря ритуальный портрет (имевший особенно широкое хождение в XVI–XIX вв.) с изображением усопшего родственника — *цзе-бо* («приподнятое покрывало»). Краеугольным камнем теории жанра является положение, высказанное Гу Кай-чжи, — «формой писать душу» (*и син се шэнь*), ставящее акцент на передаче душевных переживаний как сверхзадаче художника. В то же время главная цель соединяется с необходимостью сохранения верности натуре и максимального сближения с нею. В качестве идеального решения выдвигается установка на присутствие в произведении и формы, и души в равной мере, что и является высшим критерием при оценке мастерства художника. Выразительная, утонченная культура линии как основной художественный принцип, воспринятый первыми мастерами станковой живописи эпохи Шести династий (229–589) из традиций более ранних ритуальных декоративно-прикладных росписей, стенописей и рельефов периодов Чжань-го и Хань, становится определяющим фактором эволюции живописного языка жанра *жэнь-у* на протяжении всей его истории.

Начало и утверждение жанра связывается с именами четырех патриархов — Гу Кай-чжи, Лу Тань-вэя (V в.), Чжан Сэн-яо (1-я пол. VI в.) и **У Дао-цзы** (685–758). Их творчество открыло путь двум основным стилям: *ми-ти* (впоследствии *гун-би*), отмеченному особенностями живописи Гу

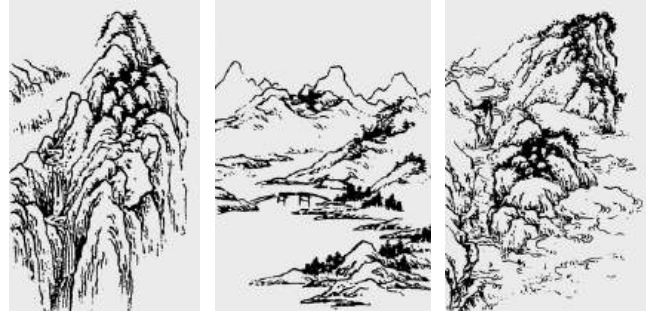
У Дао-цзы. «Небесный царь, ниспосылающий ребенка»

Кай-чжи, работавшего линией «тонкой, как шелковая нить, выпускаемая весенним шелкопрядом», «легкой, словно плывущая по воздуху паутинка», и *шу-ти* (впоследствии — *се-и*), обозначенному живописью У Дао-цзы, использовавшего в своей работе динамичную линию, подчиненную тонким ритмическим переходам, подобно листьям орхидеи.

Многие живописцы протоклассического периода наряду со станковой живописью активно работали и в области монументальной стенописи. Эта традиция сохраняется и в танскую эпоху — период наивысшего расцвета жанра *жэнь-у*. Постепенно преобладающую религиозную тематику сменяют картины придворной и светской жизни (**Чжоу Фан**, 601–673; **Гу Хун-чжу**, ок. 910–980). В завершение классического периода, в XI — начале XIII в., в сфере стиля *гун-би* появляется техника контурного рисунка (*бай мяо* — букв. «белый», «чистый рисунок»), ярко представленная **Ли Гун-линем** (1049–1106), и происходит окончательное формирование стиля *се-и* монохромной тушью, особенно выразительно прозвучавшего в работах **Лян Кая** (нач. XIII в.), который своей «брызганной тушью (*по мо*) широкой кистью» закрепил начатый Ши-кэ (X в.) стиль «лапидарной кисти» (*цзянь-би* [*1*]). В постклассический период при видимом спаде интереса к жанру *жэнь-у* выделяются монохромные портреты кисти **Цзэн Цзина** (1568–1650), стилизованно-причудливые работы Чэнь Хун-шоу (1598–1652), гротесковые — Хуан Шэня (1687–1770), изысканно-тонкие — **Гай Ци** (1774–1825). Значительное оживление в жанр *жэнь-у* внесли удачные творческие поиски соединения стилей *гун-би* и *се-и*, метода *се-шэн* — письмо с натуры — и *мо-се* — мысленной зарисовки (**Жэнь Бо-нянь**, 1840–1898). Дальнейшее развитие этой тенденции, осторожное введение отдельных элементов европейской живописи (прежде всего объемных светотеневых характеристик лица портретируемого) на базе письма с натуры и этюдной зарисовки при сохранении каллиграфизма линии и условного звучания белого пространства совпадает с активной разработкой новой бытовой, а затем и героико-патриотической тематики (**Сюй Бэй-хун**, 1895–1953; **Цзян Чжао-хэ**, 1904–1986), определившей характер *жэнь-у* в 1950–60-е годы. Новое развитие жанра *жэнь-у* в 80–90-е годы связывается с такими явлениями, как «лапидарная кисть» (*цзянь-би* [*1*]), усиление каллиграфичности изображения, новые пути слияния *гун-би* и *се-и*, разработка стиля *гун-би* в направлениях лирической или декоративно-лубочной трактовки образа, наивный стиль. В широкой тематической палитре наряду с лирическими женскими образами выделяются произведения, исполненные по мотивам классической поэзии, воссоздающие портреты — «духовный облик» — поэтов, философов, каллиграфов и художников прошлого.

Среди трех основных жанров традиционной живописи ведущее место принадлежит пейзажу — *шань-шуй* («горы-воды»). В начале, в протоклассический период, изображение пейзажа выступало в качестве дополнения — фона к картинам в жанре «люди». В VII–IX вв. пейзаж приобретает самостоятельное значение. Одновременно складываются два основных стилистических направления — графичное, мужественное, жесткое, патетичное (северное) и живописное, женственное, мягкое, лиричное (южное). В русле южной школы широкое развитие получает пейзаж монохромной тушью (XI–XIII вв.), а затем и стиль «выражения идеи-сути» (*се-и*)

Шэнь Чжоу. «Автопортрет художника в возрасте 80 лет». Нач. XVI в.



Принципы изображения «высокой, ровной и глубокой далей». С книжной гравюры

(XIV в.). В постклассический период происходит активное развитие традиций южной школы, стиль северной школы постепенно угасает. Период обновления характеризуется попыткой соединения северной монументальности с южной камерностью. В основе характерного для *шань-шуй* философичного настроя лежит мысль о слиянии человека с природой, гармонии мироздания, заложенной в его глубинных основах и отраженной в согласии мужественного начала, воплощаемого горами, и женственного, выражаемого водой. Ведущее место занимает идея радости-любования красотой пейзажа. Особое значение имеет понятие «пространство идеи» (*и цзин*), определяющее уровень содержательности произведения, а также проникнутость пейзажа незримым присутствием личности художника. В методике работы художника рядом с «письмом с натуры» (*се-шэн*) присутствует изображение «пейзажа, сложившегося в сердце», а также использование богатого арсенала классических приемов. Наиболее важное место в подробно разработанной поэтике выразительного языка — композиционный метод «трех далей» (*сань юань*), предполагающий распластанность пейзажа по вертикали: верх — «высокие дали» (*гао юань*), середина (на уровне глаз) — «ровные дали» (*пин юань*) и низ (под нами) — «глубокие дали» (*шэнь юань*).

С живописью мастеров жанра «горы-воды» связаны такие важные понятия, как «южная и северная школы» (*нань-бэй-цзун*, *нань-бэй хуа-пай*; см. **Нань-цзун-хуа, бэй-цзун-хуа**). Северная школа характеризуется жестким, суровым стилем и яркой палитрой, южная — мягким, лирическим стилем, приглушенно-сдержанной палитрой. Спорные с точки зрения исторической (причисление конкретного художника к той или иной школе) и тем более оценочной, определения южной и северной школ важны для обозначения двух основных стилистических направлений в китайском изобразительном искусстве (включая все жанры живописи, каллиграфию и скульптуру), которые обобщающе можно назвать соответственно героическим (патетическим) и лирическим (элегическим). Относительность и сложность такого деления выявляет характерную черту китайской традиционной живописи — роль нюанса, интонации, внутреннего настроя в художественно-образном языке произведения, в звучании «кисти-туши» (*би-мо*). С развитием стилистики этих двух направлений в известной степени связываются противостоящие понятия — академического стиля и живописи интеллектуалов; ортодоксального направления и независимого; тщательной кисти (*гун-би*) и выражения сути (*се-и*); контурной живописи и бесконтурной; плоскостной яркой палитры и многотональной, сдержанной. Для живописи и каллиграфии XX в. характерна тенденция к синтезу, объединению стилистических направлений при сохранении ведущей роли одного из них.

Третий из крупнейших жанров традиционной живописи — *хуа-няо* («цветы-птицы») — утвердился с XI в. Основы его поэтики были заложены в середине классического периода (сунская Академия живописи и независимые художники того времени). Тематические разновидности жанра — «овощи и фрукты» (*шу-го*), «пернатые» (*цинь-няо*), «дикие и домашние животные» (*чу-шоу*), «птицы и животные» (*лин-мао*), «цветы и травы» (*хуа-хуй*), «травы и насекомые» (*цао-чун*), «рыбы и драконы» (*юй-лун*). Преобладающий символический настрой выражается наиболее полно в теме «четырех совершенных [расте-

Ся Гуй. «Ясные дали потоков и гор». Фрагменты. Нач. XIII в.

Ли Шань. «Цветок лотоса». 1-я пол. XVIII в.

ний]» (**сы цзюнь-цзы**) — бамбук, орхидея, цветущая дикая слива *мэйхуа*, хризантема, передающие различные грани душевной чистоты. Символико-благопожелательный характер приобретает и поджанр «украшающие залу цветы» (*чжуан тан хуа*) — живопись декоративно-прикладного плана, ориентированная на декорацию парадного интерьера. Не менее существенная лирическая тональность находит отражение в камерной живописи малых форм — альбомных листах и веерах, а также в лаконичных композициях, ограниченных изображением фрагмента ветки (*чжэ чжи* — букв. «сломанная ветвь») — цветущей сливы, бамбука, персика, груши и т.д. Для жанра «цветы-птицы» наиболее типична одна из особенностей китайской традиционной живописи в целом — возможная для мастера сосредоточенность на разработке одной темы, изображение одного «любимого» объекта: журавлей, орлов, павлинов, лотосов, рыб, пионов, сосны, лошадей, тигров, обезьян и т.д.

Такие специфические черты китайской традиционной живописи, как условный характер понятия реалистичности, обращенность к диалогу с традицией, близость к исполнению музыкального произведения, отражает особая жанровая разновидность живописи — «подражание классике/древним» (*фан гу*). Работа в жанре *фан гу*, который правильнее назвать «интерпретацией классики/древности», может носить разный характер: «в стиле», «в кисти», «в настрое» и т.д. *Фан гу* получил широкое развитие в постклассический период (династии Мин–Цин) и характерен в основном для жанра «горы-воды». Художественный уровень интерпретации определяется талантом живописца, его способностью войти в диалог с трактуемым автором, умением почувствовать сильные стороны, найти тонкий отклик на заложенный во взятом произведении потенциал.

Фан гу следует отличать от метода *линь-мо* («повторение и копирование»), являющимся одним из важнейших звеньев в традиционной методологии освоения технических приемов живописи. Впервые этот метод был сформулирован **Се Хэ** (479–502) в последнем из сформулированных им шести основополагающих принципов живописного искусства (*лю фа*), подразумевающем «передачу традиции», «пропись образцов». На метод *линь-мо* ориентированы все многочисленные иллюстрированные атласы и учебные пособия. Так же как и в каллиграфии, **линь [2]** («повторение») отличается от *мо* [*I*] («копирование») более свободной трактовкой образца классической живописи, однако в отличие от каллиграфии несет, как правило, только учебную функцию. Метод *линь-мо* выступает как нормативная учебная база рядом с приобретением необходимых навыков в каллиграфии и с освоением методов натурной зарисовки и мысленной зарисовки без кисти.

Сян Шэн-мо.
«Камыши и бабочка». XVIII в.

Ци Бай-ши.
«Поведение креветок». 1951 г.

Одним из характерных стилистических направлений традиционной живописи является «лапидарная кисть» (*цзянь-би* [*I*]). Устремленность к лаконизму, емкости языка находит отражение уже в даосских и конфуцианских канонических книгах. Лаконизм как художественный идеал выражен в известном, идущем от **«Хуайнань-цзы»** («[Трактат] философа из Хуайнани», II в. до н.э.; см. т. 1) изречении: «Одним листком [передать] осень». Начало стиля *цзянь-би* можно увидеть в «живописи одним [мазком] кисти» (*и би хуа*) — Лу Таньвэй (V в.), параллельно с «каллиграфией одним [мазком] кисти» (*и би шу*) — **Ван Си-чжи** (IV в.; см. **Эр Ван**, также т. 3). Становление его как самостоятельного живописного направления связывается с именами Ши-кэ и Лян Кая — жанр «люди» — и Фа-чана (ум. 1281) —

жанр «цветы-птицы». В XX в. **Ци Бай-ши** использовал термин *и хуй хуа* («одним взмахом кисти»). Наиболее широко этот стиль используется в сфере монохромной живописи тушью, особенно он продуктивен в приложении к жанру «люди». Стиль *цзянь-би* [*1*] помогает сохранять и развивать своеобразные черты китайской традиционной живописи — открытую связь с каллиграфией, подчеркнутую условность художественного языка, верность принципу «сходство в несходстве», нацеленность на экспрессию, гротеск. Подъем интереса к стилю *цзянь-би* [*1*] в конце XX в. нередко совпадает с активной разработкой все более популярного стиля «наивного примитива». Нередко черты *цзянь-би* [*1*] можно увидеть в имеющих широкое хождение графико-живописных произведениях мастеров карикатуры.

Весьма самобытной разновидностью традиционной живописи является «живопись пальцем» — *чжитоу-хуа*, или *чжи-хуа* (иначе *чжи-мо* — «тушь пальцем»), построенная на последовательной и систематической замене обычной волосяной кисти пальцем (пальцами) художника. Впервые она упоминается в IX в., ее становление и утверждение как самостоятельного явления связывается с творчеством **Гао Ци-пэя** (1673–1734). «Тушь пальцем» встречалась у отдельных мастеров XVIII–XIX вв. и получила новое развитие с 60-х годов XX в. Ее активными пропагандистами и «неоклассиками» *чжитоу-хуа* выступали **Пань Тянь-шоу** (1893–1971) и Цянь Сун-янь (1898–1985). Впоследствии этот способ нашел яркую творческую разработку в живописи Чжан Личэна (р. 1939), Ван Чжи-хая (р. 1943), Е Шан-цина (р. 1930) и др. Техника *чжитоу-хуа* предполагает строгое следование общим для традиционной живописи канонам письма — художник должен иметь подготовку в области обычной живописи кистью. В своей работе он пользуется подушечкой пальца, его обратной стороной, ногтем и краем ладони. Главную нагрузку несет, как правило, указательный палец, активно участвуют большой и мизинец, используются и другие пальцы. Стиль *чжитоу-хуа* занимал видное место среди других разновидностей живописи и каллиграфии без кисти — палочкой, волосом, свернутой бумагой, разбрызгом изо рта и т.п. Наряду с каллиграфией, исполняемой одновременно двумя руками или с заменой руки ртом или ногой, *чжитоу-хуа* может рассматриваться под углом типичной для китайской культурной традиции тенденции к включению в структуру художественного образа эффекта виртуозно исполненного технического приема, к воплощению идеи синтеза удивительного, искусного и предельно раскованного и тем самым соединения игровой, цирковой (фокус, жонглирование) народной культуры с элитарной игрой «кистью-тушью», сближения высокой культуры с простонародной и их взаимообогащения.

В китайской живописной традиции сосуществуют монохромная и полихромная живопись. Монохромная живопись (черной) тушью — *шуй-мо-хуа* (сокр. *мо-хуа*) — подчеркивает такие специфические черты *чжунго-хуа*, как условность языка, связь с каллиграфией, близость к графике, эстетический изыск, выразительность нюанса, возможность своеобразного аскетизма. Толчок к развитию монохромной живописи дало творчество Ван Вэя (701–761) с его лирическими пейзажами. По его утверждению, «тушь простая — превыше всего». Расцвет монохромной живописи приходится на эпохи Сун (960–1279) и Юань (1271–1368). Наиболее высокие достижения это на-

Гао Ци-пэй. «Нищий». 1-я треть XVIII в.

Хуан Бинь-хун. «Шелестящий ветер, струящиеся потоки». 1-я пол. XX в.

правление дало в жанре «горы-воды», в теме «четырех совершенных [растений]» (*сы цзюнь-цзы*), а также в работах жанра «люди», выдержанных в стиле «лапидарной кисти» и контурного рисунка. В основе поэтики направления — «пятицветие» туши от густо-черного тона до светло-серого. Полихромная, многокрасочная живопись — *шэсэ-хуа* — занимала ведущее положение вплоть до XI в. (неслучайно раннее название китайской традиционной живописи — *дань-цин* — «киноварь-индиго»). При раскраске используются особые водяные краски минерального или растительного происхождения. Смешением этих красок между собою и с тушью в разных пропорциях составляется сложная цветовая палитра (около 35 производных цветов). Вплоть до периода обновления полихромная живопись в известной степени связывается с поэтикой академического стиля и тщательной кисти. В XIX–XX вв. она обретает новое дыхание, получает развитие в творчестве мастеров *вэньжэнь-хуа* — **Чжао Чжи-цзяня** (1829–1884), **У Чан-ши** (1844–1927), **Хуан Бинь-хуна** (1864–1955), Ци Бай-ши (1864–1957).

Специфику китайской традиционной живописи не в последнюю очередь определяют также условное решение пространства, рассеянная, растянутая, многокулисная перспектива, выразительная роль белого, незаполненного пространства, ее близость к графике, использование в качестве материала бумаги и шелка — все это находит отражение и в своеобразии конфигурации картины, ее монтировки и оформления.

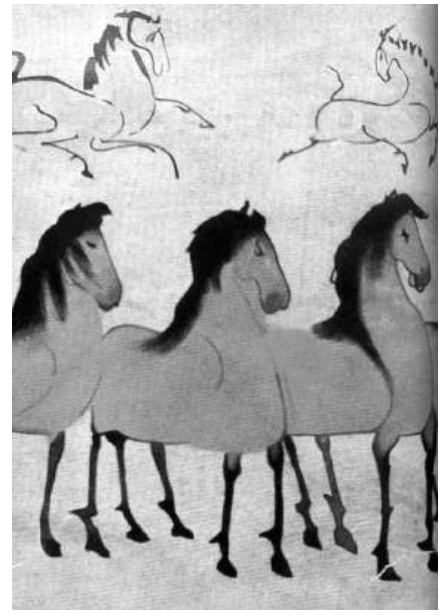
Традиционная картина-свиток (**цзюань**) пишется на горизонтальной или вертикальной полосе бумаги (шелка), дублируется на бумажную подкладку и обрамляется полосами шелковой или бумажной рамки. Для хранения она сворачивается на специальный валик, вмонтированный в нижний край картины (вертикальный свиток) или ее левый край (горизонтальный свиток, который разворачивается справа налево). Используются композиции из четырех вертикальных свитков (в случае изображения на них растений или пейзажей четырех времен года, при объединенном общей композицией пейзаже) и двух вертикальных свитков (парные свитки).

Помимо свитков существуют малые формы — живопись на складном или, реже, круглом веере, на прямоугольном или квадратном альбомном листе, который по разной технологии может быть сброшюрован в альбом (односторонний, двухсторонний и складывающийся гармошкой).

Характер традиционного оформления, окантовка шелком появляется в V в., получает развитие в период Тан и приобретает законченный вид в XII в. Современный тип оформления ведется по более поздним модификациям XVI–XIX вв. При оформлении используются три варианта шелка (бумаги) — трех-, двух- или одноцветный.

Основные элементы композиции вертикального свитка: прикрепленная к верхней части картины тонкая деревянная планка, полоса шелка (бумаги) обрамления — с возможными двумя симметричными вертикальными узкими полосками шелка. Основная часть — собственно картина — может быть отделена от верхней и нижней узкой полоской парчи. Свиток завершается деревянным, вмонтированным в конец картины валиком-стержнем с выступающими по краям навершиями, как правило, из дерева или слоновой кости. Горизонтальный свиток начинается полосой шелка (бумаги) обрамления, затем идет собственно картина, после нее следует полоса шелка (бумаги), обычно насчитывающая несколько метров длины, для каллиграфических надписей — послесловий ценителей, экспертов и коллекционеров.

Альбомный лист обрамляется шелковой или бумажной рамкой. В конструкции альбома остаются свободными первый и последний листы. Снизу и сверху предполагается твердая, оклеенная шелком или бумагой обложка. Для произведений каллиграфического искусства используются те же принципы и виды монтировки.



Стенные росписи гробницы неизвестного чиновника в Хэлинэре. Ок. 170 г. н.э.

Настенная живопись

Богатые традиции имеет в Китае и такой монументальный вариант живописи, как настенная живопись (*би-хуа*). Ее традиционная техника предполагает работу кистью и водяными красками (преимущественно минерального происхождения) по оштукатуренной, грунтованной клеем и квасцами поверхности камня или кирпича. Язык классической *би-хуа*, сохраняющий основы поэтики традиционной живописи, отличается каллиграфичностью линии, тяготением к реализму, экспрессией, повышенной декоративностью.

Наивысшие достижения в этой области, относящиеся к протоклассическому (III–VII вв.) и классическому (XII–XIV вв.) периодам, связываются с развитием жанра «люди» в различных вариациях стиля «тщательной кисти». На протяжении IV–VIII вв. многие выдающиеся мастера станковой живописи активно участвовали в создании дворцовых и храмовых стенописей: Гу Кай-чжи, Лу Тань-вэй, Ван Вэй и др.

Основные типы настенных росписей: дворцовые, храмовые, пещерные (в скальных монастырях) и погребальные (в усыпальнях). Согласно записям, широкое развитие *би-хуа* началось с периода Чжань-го, однако из дошедших до нас лишь трех ее видов самые ранние относятся к погребальным стенописям и датируются I в. до н.э. (три погребения близ Лояна пров. Хэнань). Уже в этих ранних памятниках обозначается характерное для классической *би-хуа* совмещение религиозной и светской тематики. Жанровая живопись, в целом занимающая преобладающее место в росписях погребений (эпизоды придворной жизни, конные выезды, выгон табуна, охота, пиршества, выступления танцоров, музыкантов, циркачей и пр.), отображает прошедшую жизнь усопшего; соседствуют с ней изображения различной благожелательной символики, фантастических птиц, животных, мифических персонажей, призванных способствовать благополучию его загробной жизни. Стержневой темой выступает изображение людей (разных рангов) и лошадей.

Религиозная тематика, лежащая в основе росписей храмов и пещерных монастырей, как правило, органично включает сюжеты светской жизни, со временем завоевывающие все более видное место. Например, в эпизоды священных джатак, повествующих о жизни **Будды** (см. т. 2), в назидательные легенды и притчи, связанные с деяниями персонажей буддийского (реже даосского) пантеона, составляющие главное содержание центральной сокровищницы пещерных *би-хуа* — Могаоку (уезд Дуньхуан), гармонично вплетаются близкие к погребальным росписям мотивы бытового плана — пахота, доение коровы, прием гостей, игра на цитре, цирковые представления, архитектурные ансамбли, горные пейзажи и т.п. Именно в этих сюжетах наиболее полно выражается специфика китайской национальной художественной традиции.

Фрагмент росписи пещерного храма Цяньфодун (Дуньхуан). VII–VIII вв.

Подъем интереса к монументальному искусству, наблюдаемый в последнюю четверть XX в. и на рубеже XX–XXI веков, сопровождается попыткой расширения рамок *би-хуа*, соединения традиционной техники с новыми материалами и способами создания декоративных композиций, панно (например, художественное оформление здания Центрального пекинского аэропорта в 1979 г.).

Лаковая живопись

В 60–70-е годы XX в. возник новый для китайского традиционного искусства жанр станковой и монументальной живописи — лаковая живопись (*ци-хуа*). Она сложилась на базе многовековой традиции китайского расписного лака, входящего в сферу декоративно-прикладного

искусства. Заложенный в этой технике живописный потенциал наиболее ярко проявился в росписях на изделиях периода Чжань-го, многие из которых дошли до наших дней как свидетельство высокого развития не только прикладного, но и живописного искусства на этом отдаленном историческом этапе. В настоящее время *ци-хуа* пользуется широкой популярностью. Наиболее крупные центры находятся в пров. Фуцзянь, а также в Пекине, Тяньцзине, провинциях Хубэй и Цзянси. Благодаря своим ярким декоративным качествам *ци-хуа* легко приобретает черты монументального искусства. В некоторых работах чувствуется перекличка с возникшей несколько раньше вьетнамской станковой лаковой живописью. В то же время многие мастера умело вносят в выразительный язык своих произведений отдельные элементы поэтики традиционной живописи, находят пути переклички с ее общей тональностью и важнейшими принципами. Используя декоративные возможности материала в целях раскрытия сложных живописных образов, они постепенно делают станковую лаковую живопись явлением, несущим самобытные черты китайской художественной традиции.

Живопись маслом

В Китае до проникновения европейской культуры живописи маслом не существовало. Первое ознакомление с ее техникой связано с преподавательской и творческой деятельностью в Китае художников-миссионеров из Европы в XVI–XVIII вв. Первое время она ограничивалась в основном портретом. В конце XIX — начале XX в., особенно после революции 1911 г., многие молодые китайские художники устремились на учебу в Японию, Европу и Америку. В Шанхае, Ханчжоу, Гуанчжоу и других городах начали создаваться многочисленные объединения художников; наметилось два направления — реалистическое (главным представителем считается Сюй Бэй-хун, 1895–1953) и ориентирующееся на импрессионизм и постимпрессионизм (Дин Хань-юн, 1902–1978; Линь Фэн-мянь, 1900–1991), а также дадаизм, кубизм и сюрреализм (Пан Сюнь-цин, 1906–1985; Ни И-дэ, 1901–1970). В утверждении реалистического направления важную роль сыграла основанная в 1938 г. в Яньани Академия искусств им. Лу Синя.

С середины XX в. живопись маслом преподается во всех крупных художественных институтах, постоянно экспонируется на объединенных и специализированных выставках. После провозглашения КНР в 1949 г. развитие масляной живописи стало продолжаться под влиянием советской реалистической школы. Многие китайские художники получили подготовку у советских педагогов в художественных вузах Москвы и Ленинграда и у себя на родине. Успехи реалистического направления на этом этапе связываются также с именами таких мастеров, как Ван Ши-

Сюй Бэй-хун. «Несущиеся лошади». Масло. 1-я пол. XX в.

Ван Ши-ко. «Девушка при солнечном свете». Масло. 1953 г.

ко (1911–1973), Ло Гун-лю (1916–2004), Дун Си-вэнь (1914–1973). Весь этот период отмечен стремлением к расширению тематики, выбору «правильной» актуальной темы и грамотности ее исполнения. После «культурной революции» возродилась тенденция, характерная для начала века. Наряду с реалистами появляются живописцы авангардистской ориентации, идущие в русле мирового плюрализма художественных течений. На смену реализму приходят разные версии абстракционизма, сюрреализм, концептуализм, гиперреализм, инсталляция. В то же время целый ряд видных мастеров масляной живописи обращается к традиционной китайской живописи и добивается значительных успехов. В настоящее время перед художниками, работающими в масляной технике, стоит общая задача выработки своей национальной традиции в этом пока еще новом для Китая и чреватом «вторичностью» направлении. На фоне многовековой культуры одно столетие развития активной масляной живописи представляется небольшим начальным этапом в процессе становления национальной школы в этом виде искусства.

Значительно легче происходит начавшееся также в начале XX в. вхождение в национальную традицию новых для нее акварели, гуаши и темперы. Особенно это касается акварели, графичность которой, прозрачность и многотональность красок оказались родственными языку традиционной китайской живописи (недаром ее иногда называют «китайской акварелью»).

Гравюра

Традиционные корни имеет в Китае гравюра на дереве — ксилография (*му-кэ*, *бань-хуа*). Тесно связанное с изобретением книгопечатания искусство гравюры возникает уже в танское время (одна из ранних дошедших до нас работ датируется 868 г.). Вначале всецело связанные с религиозной тематикой, с XI–XII вв. гравюрные изображения появляются в научных трактатах, а с XIV в. занимают прочное положение в качестве иллюстраций к произведениям художественной литературы. С середины XIV в. получает развитие цветная ксилография, которая к концу XVI в. широко используется для альбомов по искусству. В нанкинской печатной студии Шичжучжай (Кабинет десяти бамбуков) в 1627 г. вышел «Свод образцов каллиграфии и живописи из Шичжучжай» («Шичжучжай (шу) хуа пу»), выполненный в появившейся в XIII в. технике водяной печати, чутко передающей особенности репродуцируемой живописи, а в 1644 г. был издан «Свод образцов почтовой бумаги из Шичжучжай» («Шичжучжай цзянь пу»), вызвавший массовый интерес к этому специфическому жанру ксилографии, достигшему апогея в начале XX в. С 1679 г. стали выходить тома известного пособия «Слово о живописи из

Магазин печатной студии *Жунбаочжай* в настоящее время

«Верный долгу, храбрый уаньский князь». Ксилография XII в.

Изобразительное искусство и эстетическая мысль

Сада с горчичное зерно» («Цзецзыюань хуа чжуань»). В XV в. появляются первые иллюстрированные книжки-картинки, получившие впоследствии широкое распространение в форме так называемых *ляньхуань-хуа*. С XIX в. в ксилографическом искусстве складывается два стилистических направления — северное (Пекин), отличающееся строгостью, тщательностью и некоторой суховатостью исполнения, и южное, более раскованное и свободное, — Цзяньань (пров. Фуцзянь), Ханчжоу, Синьань (пров. Аньхой), Цзиньлин (Нанкин). В XIX в. на базе техники водяной печати появился новый тип репродукционной гравюры, позволяющий создавать точные копии с живописных каллиграфических произведений (печатные студии: нанкинская *Шичжучжай*; пекинская *Сунчжучжай*, возникла в 1674 г. и в 1894 г. переименована в *Жунбаочжай*; шанхайская *Доюньсюань*, основана в 1900 г.).

Наряду с иллюстративной и репродукционной гравюрой техника ксилографии успешно используется в области лубка — популярнейших «новогодних картинок» (**нянь-хуа**). Наиболее ранние из дошедших до нас лубков (типа «Легендарный **Дунфан Шо** (см. т. 2) крадет персик в садах Владычицы Запада Си-ван-му» или «Прекрасный облик повергающих царство красавиц разных династий») датируются XII–XIII вв. Начало бытования этого искусства приходится на XV–XVI вв. С середины XVIII в. лубок получает широкое распространение.

Термин *нянь-хуа*, появившийся в XIX в. и получивший распространение уже в XX в., отражает главное функциональное предназначение произведений этого типа — украшение жилища к Новому году по традиционному календарю. Это определяет изобилующую благопожелательной символикой тематику и празднично-красочный характер художественного языка. Лучшие образцы старого лубка отличают гиперболизм, наивность, четкость и простота композиционного решения, радующая глаз гармония цветовой гаммы. Основная тематика *нянь-хуа* — изображение божеств буддийско-даосского пантеона (где выделяются охраняющие дом парные привратные боги — **мэнь-шэнь**; см. т. 2); благопожелательная символика, как правило, построенная на игре созвучий, омонимов и аллегории, включающая изображения фантастических и реальных животных, растений, рыб, детей и т.д.; цветы и животные; картины повседневной жизни, пейзажи; герои легенд и сказаний; красавицы и дети; театральные сцены и эпизоды из литературных произведений.

Главными центрами производства *нянь-хуа* были печатни в Янлюцине (Тяньцзинь), функционирующие с первой четверти XVII в. («северный», более графичный лубок, близко подходящий к академической живописи в стиле «тщательной кисти»), и Таохуау (Сучжоу), существующие с XVIII в. («южный» лубок, отличающийся менее тщательной проработкой деталей рисунка). В целом по стране насчитывается более 50 центров по производству *нянь-хуа*, разбросанных по 17 провинциям.

Народная картина *нянь-хуа* «Восемь бессмертных пьют вино». Цветная печать. Кон. XIX — нач. XX в.

После провозглашения КНР происходило повсеместное распространение «нового лубка», нередко в своей перекличке с литографированным плакатом отходящего от культуры деревянной гравюры, приобретающего элементы фотографичности и слащавости. В 1980-е годы наметился уклон к возрождению и творческой разработке традиционного лубка. Близка к его стилю возникшая в те же годы как новый вид самодеятельного искусства так называемая «крестьянская живопись».

При активной поддержке писателя **Лу Синя** (см. т. 3) в 30-е годы XX в. возникла станковая «современная гравюра», художественный язык которой строится на переработке европейских традиций. Современную гравюру 1940-х годов с ее актуальной патриотической тематикой отличало тяготение к экспрессии, национальное начало проявляется наиболее убедительно в работах, выполненных в подражание народному лубку или вырезке из бумаги (Гу Юань, 1919–1996; Ли Цюнь (род. 1913; и др.). Помимо ксилографии, по-прежнему занимавшей ведущее место, появляются литография, офорт, линогравюра. В Шанхае, Ханчжоу, Пекине и Гуанчжоу возникли многочисленные объединения и союзы, находящиеся под влиянием «левой» немецкой и советской графики. В 1946 г. был создан Всекитайский союз мастеров ксилографии, который в 1949 г. влился в общий Союз китайских художников. В 1980 г. был учрежден Китайский союз мастеров гравюры. Крупнейшим центром по подготовке графиков стал открывшийся в 1954 г. факультет ксилографии при Центральной академии художеств в Пекине. С 1960-х годов получает развитие станковая ксилография в технике водяной печати, позволяющая графикам использовать многие выразительные качества китайской традиционной живописи. Волна стилистического плюрализма после «культурной революции» отразилась и на гравюре — возникли авангард, примитив, сюрреализм и т.п.

Вырезка из бумаги

Популярным видом народного декоративно-прикладного искусства является вырезка из бумаги (*цзянь чжи*). Предназначенные для украшения жилища к празднику (прежде всего к Новому году) узорные вырезки приклеиваются на окна (раньше вместо стекла использовалась промасленная бумага), дверную притолоку, стену, потолок, фонари, веера. Они используются также в качестве выкройки-основы для вышивки, прикладываются к упаковке подарка. Техника вырезки используется и при изготовлении фигурок теневого театра. Передаваемое в крестьянских семьях из поколения в поколение массовое искусство вырезки по традиции выступает как предмет демонстрации женского мастерства. Она бывает пышной и лаконичной, монохромной (чаще всего красной, а также белой и черной) и многоцветной, фигуративной и орнаменталь-

Вырезки из бумаги
(*цзянь чжи*)

ной. Вырезки могут быть различных размеров и форм — прямоугольные, круглые, треугольные, квадратные, овальные, вееровидные, цельные и составные, их размер колеблется от 6 см до 1,5 м в длину. Узор режется ножницами или специальным резцом, используются особые сорта тонкой прозрачной бумаги, мастер работает по рисованному эскизу-шаблону или без него, вырезывание простого узора ведется, как правило, сверху-вниз и слева-направо, а сложных композиций — от центра к рамке.

Перекликающаяся с новогодними картинками тематика вырезок связана более всего с изображением различных вариантов благопожелательной символики: набора подобранных по омонимическому принципу цветов, птиц и животных — реальных и мифических, различных предметов, вписанных в орнамент иероглифов; она включает также театральные сцены и артистические гримы популярных театральных персонажей, образы исторических и легендарных личностей, а начиная с 40-х годов XX в. — картинки из деревенской жизни, пейзажи, сложные сюжетные композиции.

Поэтика вырезок предполагает единство праздничности, красочности, гармоничности и цельности, а также соединение изящества и утонченности с наивной непосредственностью и внешней грубоватостью. Встречающееся повсеместно, изготовление вырезок особенно характерно для провинций Шэньси, Хэбэй, Шаньдун, Цзянсу, Чжэцзян и Гуандун. Красные (реже черные или белые) вырезки из северных районов пров. Шэньси отличает грубоватая простота, крепость в рисунке и композиции. Близкий к ним стиль мастеров пров. Ганьсу пленяет своей детской наивностью и юмором. Белые и красные вырезки из пров. Чжэцзян привлекают внимание тонкостью, изяществом исполнения, ажурностью узора, искусной построенностью композиций на театральные сюжеты. Сочный и мягкий декоративный лад характерен для многоцветных вырезок из пров. Хэбэй, где наряду с цветочно-орнаментальной тематикой выделяются красочные, динамичные фигуры и маски-гримы персонажей классического театра. Изысканность легких, воздушных орнаментов с изображением цветов и птиц свойственна красным и белым вырезкам из пров. Цзянсу. Отточенное мастерство, живость в подаче образа является отличительной чертой одноцветных вырезок из пров. Шаньдун. Ярко выраженную декоративность встречаем в работах мастеров из пров. Гуандун. Применение золотой раскраски ставит их в один ряд с произведениями ювелирного искусства. Художественный потенциал вырезок был высоко оценен графиками, благотворно повлиял на утверждение национального стиля в станковой деревянной гравюре.

Скульптура

Традиционная китайская скульптура подразделяется на следующие виды: монументальная скульптура при погребениях, скульптура скальных пещерных монастырей, погребальная пластика, храмовая скульптура, мелкая декоративно-прикладная пластика, рельефы на камне и кирпичах, а также следующая традиции станковая и новая монументальная скульптура. Основные достижения в традиционной скульптуре относятся к III–XIII вв. (пик подъема — эпоха Тан). В ее развитии принято выделять несколько ступеней: примитив архаики II–III вв. до н.э. (камень, керамика); строгая архитектоника протоклассики (бронза, камень); постепенное наращивание реалистического стиля в период классики (керамика, рельефы, затем монументальная каменная скульптура); переход к мелкой пластике декоративно-прикладного характера в постклассический период, который завершается возникновением станковой скульптуры в период «обновления» (кон. XIX — XX в.). Общие черты традиционной китайской скульптуры — реалистичность, экспрессия (переход в гротеск с элементами юмора), стремление к сопоставлению движения и покоя. Наиболее полное отражение национальная специфика находит в погребальной пластике, мелкой, декоративно-прикладной пластике, а также во второстепенных персонажах пещерных комплексов и отдельных группах храмовой скульптуры. Переход к станковой скульптуре и нового

Голова мужчины в маске. Бронза. Сансиньдуй. XII–XI вв. до н.э.

типа монументальной скульптуре в XX в. отмечен попыткой создания собственной национальной школы на базе привнесения во взятую за основу пластику европейской традиции отдельных характерных черт национального пластического идеала.

Монументальная скульптура при погребениях. В оформлении могильных ансамблей важнейшее место принадлежит так называемой «дороге духов» (*шэнь дао*), обставленной с обеих сторон параллельными группами каменных скульптур животных (фантастические единороги-**цилинь**, см. т. 2, кони-драконы, львы, слоны, лошади и др.), а также людей. Последние подразделяются на три группы — изваяния военных, ученых и придворных чиновников. Самый ранний из сохранившихся ансамблей такого рода — дорога к погребению генерала Хо Цюй-бина (140–117 до н.э.) (близ кургана Маолин, пров. Шэньси). Центральное место занимает композиция, изображающая лошадь, топчущая иноземного воина (сюнну). Среди других каменных скульптур — лежащие бык, лошадь, тигр и кабан, скачущий конь, зверь, пожирающий барана, дикарь, пожирающий медведя, и др.

Для скульптуры периода Восточная Хань (25–220) характерно сочетание простоты (фигуры баранов) и экспрессии (изображения фантастических животных). Внушительностью отличается монументальная скульптура у императорских курганных погребений периода Южных династий (420–589) в районе Нанкина.

Создание скульптурных композиций приобрело особый размах в период Тан. Среди наиболее значительных и масштабных — комплексы при кургане Цяньлин (пров. Шэньси), месте захоронения императора Гао-цзуна (628–684) и императрицы У Цзэ-тянь (624–705; см. т. 4 **У-хоу**). Помимо фигур львов и лошадей, стоящих у ворот погребения, цяньлинская «дорога духов» включает парные изображения — крылатых коней, страусов, пяти коней с конюхами, десять человеческих фигур, стелы, пилоны и многочисленные фигуры посланцев с дарами. Характер пластики танской эпохи с ее тяготением к реализму находит яркое выражение в рельефных изображениях шести любимых скакунов императора.

Скульптурный комплекс при курганных погребениях восьми императоров Северной Сун (960–1127) в пров. Хэнань включает около тысячи скульптурных изображений — придворных, полководцев, чиновников, военачальников, посланников, тигров, баранов, лошадей с всадниками и др.

Монументальная пластика периода Мин (1368–1644) представлена во всемирно известном ансамбле императорских захоронений **Шисаньлин** (Тринадцать курганов), близ Пекина, у горы Тяньшоу. Выполненные из белого камня скульптуры изображают львов, верблюдов, слонов, единорогов-*цилиней*, лошадей, оленей-единорогов, фигуры людей — военачальников, заслуженных чиновников империи (всего 24 пары).

Статуя стоящего льва. Погребальный комплекс Шуньлин

Скульптура скально-пещерных монастырей различается как круглая, полукруглая и рельефная. Она располагалась на площадках, в нишах и на внешних плоскостях молелен и церемониально-ритуальных помещений монастырских комплексов, высекавшихся в толще скал. Такие комплексы сооружались под влиянием индийской традиции с III в. Начиная с первой четверти V в. они дополнялись скульптурой (этим временем датируется самая ранняя крашеная глиняная скульптура — изображение стоящего Милэ — **Майтрейи**, будды грядущего; см. т. 2). В этом виде скульптуры, развивавшейся вплоть до XIV в., был представлен весь спектр пантеона буддийских божеств и святых (будды, бодхисаттвы, архаты, стражи четырех стран света и т.д.), ее отличает торжественно приподнятый, многозначительно-статичный общий стиль исполнения, тесно связанный с традициями индийского искусства (храмы Гандхары). Китайское национальное своеобразие более всего проявляется в фигурах второго плана (прислужники, миряне). Материалы и, соответственно, техника изготовления опре-

деляются природными обстоятельствами, нередко резьба по камню сочетается с лепкой из глины. Буддийские образы V–VI вв. отличают простота, изящество, затаенность; в VII–IX вв. лепка начинает дробиться, краски становятся ярче, усиливается реалистическое начало; в пластике X–XIV вв. наблюдается тенденция к шаблону. География распространения широка — Синьцзян, провинции Ганьсу, Шэньси, Хэнань, Шаньси, Хэбэй, Шаньдун, Ляонин, Сычуань, Юньнань. Всего насчитывается более 50 монастырских комплексов. Главные из них: Майцзишань, Могаоку (иначе Цяньфодун), Бинлинсы (все три в пров. Ганьсу), **Юньгансы** (пров. Шаньси; см. т. 2), Лунмэньшику (пров. Хэнань) и **Дацзу** (пров. Сычуань).

Погребальная скульптура. К этому жанру относятся скульптурные изображения разных размеров (чаще мелкая пластика), имитирующие живых людей, животных, редко реальные предметы, предназначенные для сопровождения усопшего в его переходе в загробный мир и последующем в нем проживании. Большинство скульптур изготовлено из керамики (терракота) разной степени обработки, дерева, металла, камня, а также могут быть глазурованными фарфоровыми (поздние).

Упоминание о погребальной скульптуре, заменившей изготовление ритуальных муляжей из соломы, содержится уже в трактатах «Мэн-цзы» («[Книга] Учителя Мэн», III в. до н.э.; см. т. 1 **Мэн-цзы**), **«Ли цзи»** («Записки о ритуале/благопристойности», IV–I вв. до н.э.; см. т. 1, 5) и др. Самая ранняя бронзовая фигура коленопреклоненного человека, датируемая XI–VIII вв. до н.э., найдена в пров. Аньхой. Дошедшие до нас скульптуры с изображением людей (403–221 до н.э.) выполнены из дерева и металла. Первые и самые крупные терракотовые скульптуры эпохи Цинь (221–207), найденные близ погребального кургана императора **Цинь Ши-хуана** (см. т. 4) (Линтуншань, г. Сиань, пров. Шэньси), представляют собой выполненные почти в натуральную величину при помощи формовки фигуры пеших воинов (ок. 8 тыс.) и лошадей (600), а также деревянные повозки (125). Близ этого гигантского захоронения в склепе для погребальной утвари обнаружены две бронзовые колесницы с четверками коней и возничими. Стиль этой скульптуры, так же как и терракотовой армии, отмечен подчеркнутой реалистичностью.

Этот же стиль в различных вариациях (иногда с попыткой индивидуализации изображаемых людей, иногда более стандартный или с оттенком наивного примитива) сохраняется в скульптурах военной тематики периода Западная Хань, в раскрашенной керамике погребения в Янцзевань пров. Шэньси (1965 пеших и 583 конных воина) и др. Выделяются произведения, воспроизводящие танец — танцовщица в платье с длинными рукавами (раскрашенная керамика) из погребений в Сиани, группа музыкантов и танцоров (22 керамические фигуры) из Цзинани, пров. Шаньдун. Привнесение в реализм пластики ранней скульптуры интонаций экспрессии и лиризма характерно для лучших образцов периода Восточная Хань. Такова, например, глиняная фигура поющего танцора с барабаном (Чэнду, пров. Сычуань) или бронзовые прислужницы с фонарем (погребение Лю Шэна, 113 н.э., пров. Хэбэй). В VI в. появляются образцы фарфоровых статуэток (из найденных самые ранние датируются 595 г.).

Крылатый мужчина. Бронза. Из могильника в пров. Шаньси. Эпоха Хань

Терракотовые воины из гробницы Цинь Ши-хуана. 221–210 гг.

В эпоху Тан ведущее место занимают керамические скульптуры, покрытые трехцветной глазурью. Усложняется содержание композиций (например, группа иноземных музыкантов на верблюде, Сиань). Наибольшей выразительностью отличаются женские образы (служанки, придворные дамы); классическим выражением танского стиля становятся покрытые трехцветной глазурью фигуры лошадей. По-

следние образцы погребальной скульптуры сравнительно высокого художественного уровня относятся к XIV в. (погребения в пров. Шаньси).

Храмовая скульптура. Первое упоминание о ней относится к рубежу II–III вв. В Синьцзян-Уйгурском автономном районе в руинах храма Миланьсы обнаружены фрагменты глиняной скульптуры III в., исполненной в индийском гандхарском стиле. Наилучшие образцы глиняной скульптуры средней и поздней Тан (766–907) представлены в храмах Наньчаньсы и Фогуансы (пров. Шаньси). Реалистический стиль танской скульптуры получает дальнейшее развитие в киданьском государстве Ляо (916–1125) — храм Хуаяньсы в Датуне (пров. Шаньси), а затем и в многочисленных памятниках храмовой скульптуры эпохи Сун. На этом этапе помимо глины (основной материал) и камня широко используются дерево, бронза, сухой лак. В последующие века вместе с постепенным «измельчанием», утратой монументальности на первый план выходит гротеск, наиболее ярко проявляющийся в изображении небесных стражей и святых. Типичен в этом отношении «Зал пятисот архатов» (Убайлоханьтан) храма Биюньсы под Пекином (1748). Основную часть храмовой скульптуры составляет буддийская тематика, значительно меньшую — даосская.

Мелкая декоративно-прикладная пластика, совмещая в себе присущие монументальной и погребальной скульптуре черты реалистичности, лиричности и гротеска с выразительным эффектом мастерства и декоративным началом, ярко выражает специфику китайского пластического идеала. Виртуозно выполненные скульптурные изображения персонажей даосского (преимущественно) и буддийского пантеонов, героев легенд, романов, реальных и фантастических птиц и животных из камня, дерева, слоновой кости, керамики и фарфора, соединяя профессиональное искусство с народным, на протяжении столетий выступают в роли носителей и своего рода стражей китайских классических художественных традиций. Обогащаясь новыми образами, художественное ремесло резьбы (*дяокэ гуньи*) продолжает успешно развиваться и в наши дни.

Наиболее древние скульптурные изображения из нефрита (**юй дяо**, *юй ци*) найдены в Луншани (XXIV–XX вв. до н.э.). Встречаются они также в иньском погребении в Аньяне (пров. Хэбэй, XIV–XII вв. до н.э.). Впоследствии центрами изготовления изделий из нефрита разных сортов и оттенков стали Пекин и Ханчжоу, затем Сучжоу, а в XVIII–XIX вв. география этого искусства расширилась, охватив также Нанкин, Янчжоу, Тяньцзинь, Гуанчжоу и другие города. Мастерские Гуанчжоу, Пекина, Шанхая и Тяньцзиня славятся фигуративной резьбой по слоновой кости. Наиболее популярная резьба по дереву встречается во многих районах Китая. С XI в. функционируют народные мастерские в провинциях Чжэцзян, Гуандун, Фуцзянь, Шаньдун. Резные изделия из бамбука производятся в провинциях Чжэцзян и Хунань, а также в Шанхае. Давние традиции имеет резьба из полудрагоценных камней в уезде Цюйян (пров. Хэбэй), ее история насчитывает около полутора тысяч лет. Фарфоровые статуэтки издавна изготовляются в мастерских Цзиндэчжэня (пров. Цзянси) и Дэхуа (пров. Фуцзянь), керамические — в Шивани (пров. Гуандун).

Деревянная статуя Махакашьяпы из скально-пещерного монастыря Могаошику (Дуньхуан). Эпоха Тан

Ритуальный сосуд в виде совы. Эпоха Шан-Инь

Рельефы на камне и кирпичах издавна использовались для украшения храмов и усыпальниц. *Рельефы на камне* предназначались для декорирования фамильных храмов и усыпальниц. Появляются они во II–I вв. до н.э., широкое распростране-

ние получают в I–III вв. н.э. Мифологическая и жанровая тематика, подобно стенописям аналогичных сооружений, призвана способствовать благополучному переходу усопшего в загробный мир, описывает его жизненный путь. Прибегая к высокому или низкому рельефу, а в некоторых случаях и к контррельефу, художники (возможно, по предварительно рисованным эскизам) украшали стены многофигурными композициями на расположенных в несколько рядов лентообразных фризах, в известной степени предвосхищавших появление в будущем формы горизонтального живописного свитка.

Наиболее известные рельефы такого рода — комплекс храмов семейства У в пров. Шаньдун (147–167), включающий четыре храма. Пять плит самого известного из них — храма У Ляна (151) — насыщены изображениями разнообразных сюжетов из истории, мифологии и эпизодов из жизни усопшего. Широкие плоскости основного рисунка, данного в низком рельефе, умело сочетаются с проработкой деталей контррельефом. Художественный стиль резьбы отличает уравновешенная динамика уверенно выстроенной композиции, четкость и крепость рисунка. Вторым по значительности является храм семейства Го в Сяотаншани пров. Шаньдун (II в. н.э.). Выполненные в контррельефе четкие и динамичные изображения соединяют мифологию с картинами из жизни усопшего (пиршества, танцы, цирк, военные сражения, охота и т.д.). Тематическое богатство отличает рельефы из погребения в Инане (ок. III в.). Среди 420 плит выделяются композиции с изображением танцоров и музыкантов, циркового представления и сражения.

Рельефы на кирпичах украшали усыпальницы в ханьский период, более поздние рельефы относятся к погребениям чжурчжэньского государства Цзинь (1115–1234). Они встречаются в провинциях Аньхой, Цзянсу, Чжэцзян, Шаньдун, Фуцзянь, наиболее ценные памятники находятся в Хэнани и Сычуани. Выполнялись как гравировкой, так и формовкой. Изображения строились на сочетании линии и плоскости, исполнялись в рельефе или барельефе. В некоторых случаях рельеф подкрашивался. Мифологические сюжеты соседствуют с картинами из жизни усопшего (охота, крестьянские работы, пиршества, танцы, выезды и т.д.). С художественной стороны их отличает четкость рисунка, гармоничность сложного композиционного построения, раскованный динамизм, повествовательность.

Наибольшей известностью пользуются рельефы на почти квадратных кирпичах (ок. 45 × 40 см) в усыпальницах у горы Янцзышань в Чэнду (пров. Сычуань). Они привлекают внимание особым демократизмом содержания (добыча соли, дворовая сцена — танец петуха и журавля, музыканты и циркачи-жонглеры, охота и сбор урожая), простотой и изяществом исполнения. Рельефы в Чжэнчжоу (пров. Хэнань) интересны техникой своего изготовления — формовкой по необожженному кирпичу с контррельефа. Так выполнены рельефы, найденные в погребении I в. н.э. под Нанкином. Впоследствии наряду с традиционной тематикой появляется сюжет «Семь мудрецов из бамбуковой рощи» (**Чжу линь ци сянь**; см. т. 3) — групповые изображения знаменитых поэтов и философов, интеллектуалов III в., которые также встречаются в произведениях известных художников IV–V вв. На рельефах из погребения в уезде Дэнсянь (пров. Хэнань) того же времени, насыщенных эпизодами из легенд, мифов и преданий, сохранилась раскраска. Многотемность остается отличительной чертой и более поздних рельефов на кирпичах.

Прорисовка рельефа на кирпиче с изображением богини Си-ван-му в окружении зверей и людей. Пров. Сычуань. Поздняя Хань

Станковая и новая монументальная скульптура. Появление новой для китайского искусства станковой скульптуры в конце XIX — начале XX в. связано с пробуждением интереса к мировой культуре. Многие художники отправляются во Францию, Японию и Америку, где наряду с масляной живописью занимаются станковой скульптурой европейской традиции. При преобладающем академическом реализме основное

место занимает портрет. Постепенно станковую скульптуру начинают изучать в художественных институтах (Шанхай, Гуанчжоу, Ханчжоу). В 1931 г. в Шанхае прошла первая Всекитайская выставка скульпторов-станковистов, в 1937 г. — вторая. После 1949 г. появляется монументальная пластика, на смену европейской школе приходит советская. Лучшие произведения того периода отмечены традиционными для китайского искусства чертами, одни — подчеркнутой экспрессивностью, другие (в основном женские образы) — поэзией намека, недоговоренности. К середине 60-х годов возникает тенденция к натурализму. После «культурной революции» появляются различные художественные направления, включая авангард. Особое место заняла связанная с оживлением градостроительства монументальная скульптура. В Пекине и Шанхае, а также в провинциальных учебных заведениях открылись факультеты скульптуры. Развитие реалистической школы идет по линии усиления внутренней связи с национальным пластическим идеалом. Стремление выйти за рамки академизма, найти новые выразительные средства, использовать органичный для китайской традиции язык «на грани между сходством и несходством», между абстракцией и фигуративностью характерно для целого ряда молодых скульпторов (Сунь Шао-цюнь, Цао Хэн, На Шэн-хуа). Интересные попытки выразить сложные образы и философские построения языком абстрактно-концептуальной скульптуры демонстрируют работы женщины-скульптора Линь Чунь. Поиски расширения палитры выразительных средств характерны для пластики, тяготеющей к декоративно-прикладному искусству.

Каллиграфия

Каллиграфия (*шу-фа*) — графический вид изобразительного искусства, имеющий в своей основе творческую интерпретацию нормативных, неизменных графических конструкций китайской иероглифической письменности. Окончательное сложение пяти основных каллиграфических почерков — *чжуань* [*3*] (*дачжуань* и *сяочжуань*), *лишу*, *кайшу*, *синшу*, *цаошу*, начавшееся в VIII в. до н.э., завершилось приблизительно к III в. н.э. Уже в самых истоках зарождения и сложения иероглифики в эпоху Шан-Инь (XIV–XII/XI вв. до н.э.) — надписях на глиняных сосудах, черепашьих панцирях и костях крупного рогатого скота, бронзовых ритуальных сосудах — практическое начало соседствовало с художественным, что объясняется первоначальным религиозно-сакральным предназначением текстов и, соответственно, придаваемым им магическим смыслом; все это нашло отражение в характере начертания знаков.

Начало иероглифики традиция связывает с именем мифического правителя **Фу-си** (см. т. 2). Согласно легенде, графический рисунок будущих письмен был ему явлен Небом и таил в себе символический прообраз взаимодействия сил *инь–ян* (лежащих в основе космологии женского — пассивного начала и мужского — активного; см. т. 1, 2 **Инь–ян**). О дальнейшем развитии письменности говорится в легенде о **Цан-цзе**, сановнике периода правления мифического **Хуан-ди** (Желтого императора; обе см. т. 2): «У Цан-цзе было четыре глаза, он проникал ими в сокровенные тайны мироздания... Собрав все, что в этом мире прекрасно, и соединив это воедино, он создал письменность». Эти легенды помогают понять и оценить диапазон функциональной нагрузки, лежащей в основе иероглифа: помимо смысловой и фонетической функций особую значимость имеет изобразительный момент, содержащий в себе не только некое декоративное начало, соответствующее торжественности изначального ритуала, но и лежащий за ним мистический подтекст. Особенности графического языка китайской письменности показывают, что исходным принципом его построения явилось символическое воплощение идеи единства и гармонии мироздания. «Красота китайской каллиграфии, — читаем у современного автора Цзян Чжэн-цина, — если говорить кратко, сводится к красоте проявления мужского, жесткого начала и женского, мягкого, а также к красоте их взаимодействия». В принципах построения иероглифа и поэтике

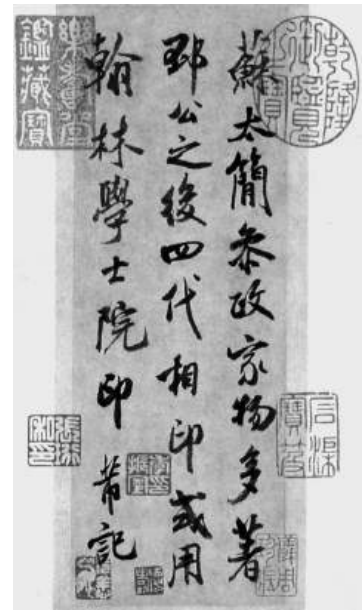
Янь Ли-бэнь.
«Портрет каллиграфа».
Фрагмент свитка. VII в.

Изобразительное искусство и эстетическая мысль

каллиграфического искусства символика теории *инь–ян* зримо проявляется в отношениях полярных начал: квадратное–круглое, нижнее–верхнее, внутреннее–внешнее, пустое–полное, разреженное–плотное, простое–сложное, влажное–сухое, темное–светлое, белое–черное и т.д. Тайна художественно-эстетической значительности каллиграфии неотделима от ее метафизической подосновы. Об этом лучше всего сказал гений каллиграфического искусства Ван Си-чжи (303–361): «Каллиграфия — это выражение необъяснимо-таинственного, сокровенно-чудесного».

Искусство каллиграфии (его нужно отличать от чистописания, т.е. выработки хорошего почерка) в качестве исходного материала имеет иероглифику. Ее огромный корпус (более 50 тыс. знаков) выступает как своего рода фонд неких «нотных записей», используя который каллиграф, подобно музыканту, создает свои партитуры, аранжировки, интонирования. Строгие, разработанные до деталей правила (постановки руки, владения кистью, построения конструкции знака и композиции текста) соединяются здесь с широкими возможностями их творческой интерпретации. Подобно музыке, каллиграфия в основе своей несет идею гармонии. Идеал гармонической уравновешенности, соединенный с интеллектуальным началом и мужественным стилем, характерен для общих тенденций в каллиграфии III–IX вв.; выражение гармонии через чувственное, окрашенное женственностью субъективное начало определяет основной настрой каллиграфии XI–XVII вв.; наконец, в XVIII–XX вв. тот же идеал гармонии, расширивший границы понимания красоты, которая включала теперь и «некрасивое, неправильное», стал строиться на попытке синтеза интеллектуального и эмоционального, объективного и субъективного, мужественного и женственного. В многообразии стилистических оттенков каллиграфического искусства китайские специалисты выделяют четыре основных направления: «строго-солидный, мужественно-крепкий» стиль письма, высшее его выражение — работы **Янь Чжэнь-цина** (709–785); «паряще-необычайный, чарующе-прелестный», ярко проявляющийся в «Предисловии [к стихам, сочиненным в] Беседке орхидей» («Ланьтин сюй») Ван Си-чжи; «необузданно-своевольный, эпатирующе-порывистый», отраженный в «дикой скорописи» (*куанцао*) **Чжан Сюя** (658–747) и **Хуай-су** (725–785), полускорописи и скорописи **Хуан Тин-цзяня** (1045–1105), полускорописи **Ми Фу** (1051–1107); наконец, «сдержанно-аккуратный, тщательно-выписанный», лучшим образцом которого можно назвать уставную каллиграфию **Оуян Сюня** (557–641). Кроме того, имеет место еще одно направление, которое стало занимать одну из ведущих позиций в конце XX в., — «древне-простой, кряжисто-крепкий» стиль.

Важно отметить, что для многих крупных каллиграфов характерна работа в разных стилистических направлениях. В каллиграфии с наибольшей полнотой находит выражение идея контакта, связи, составляющая основу высшего предназначения искусства в целом. Диапазон ее осуществления необычайно широк и разнопланов. Внутренне связанная со спецификой музыкально-инструментального исполнительства (мелодичность, смена высот и глубин звучания), каллиграфия несет на себе отголоски других видов художественного творчества — танца (динамика движения кисти, запечатлеваемая в динамическом рисунке линии), певческо-речевого искусства (ритм, интонация, акценты, расслабления, паузы), а также и архитектуры (архитектоника графических конструкций, цельность, поиски соединения легкости и устойчивости). Эта связь по-разному проявляется в разных почерках — архитектурное начало наиболее явно в архаической *чжуани* [*3*], танцевально-музыкальное — в скорописи, ораторское — в уставе.



Ми Фу. Образец каллиграфии. 2-я пол. XI в.

Правила работы кистью включают тщательно разработанную систему различных видов приложения кисти (*ци-би*), приемов ведения кисти во время письма (*син-би*) и ее отрыва от листа (*шоу-би*), а также правила держания кисти (*чжэ-би-фа*). Эта система нацелена на соединение в кисти силы и гибкости, что отражается в крепости линии, ее кра-

соте и многообразии графических вариаций. Особое значение придается «силе кисти» (*би ли*), в связи с чем широкое распространение имеют такие крылатые выражения: «начертанный иероглиф проникает на три *фэня* [*1*] (ок. 1 см) в дерево [стола]», «сила кисти проникает на обратную сторону бумаги», «сила кисти может поднять бронзовый треножник».

Графические элементы иероглифа. К основным элементам (графемам, чертам) относятся: точка, которая пишется вкось сверху вниз, налево или направо; горизонталь — пишется слева направо, несколько вверх; вертикаль — пишется сверху вниз; короткий «крючок» двух типов — снизу вверх, а затем налево или направо; короткая косая и удлиненная волнистая — пишутся слева направо и вниз с легким подъемом кисти в конце движения; короткая косая и более длинная, наносимые справа налево вниз. Рисунок этих элементов-черт хорошо просматривается в конструкции иероглифа *юн* [*4*] — «вечность», отсюда эта классификационная система получила название «восемь приемов в написании знака *юн*» **(юн цзы ба фа).** Среди ее авторов называются несколько имен, в том числе Ван Си-чжи. Более распространенные классификационные системы — 24 приема **Ли Ян-бина** (VIII в.), 32 приема Ли Пу-гуана (XIV в.) и 50 приемов каллиграфа и художника XX в. Ван Сюэ-чжуна (род. 1925) — учитывают все многообразие возможных вариаций в начертании основных элементов в соответствии с особенностями различных почерков. Графический рисунок многих элементов и фигур традиционно обозначается образными названиями: «причудливый камень» или «подвешенная жемчужина» (вариант точки), «нефритовый стол» (вариант горизонтали), «железная колонна» (вариант вертикали), «клешня краба» (вариант крючка) и т.д.

Порядок наложения черт. Правила нормативного порядка, фиксируя последовательность движения кисти каллиграфа, расширяют возможности зрительного восприятия. В последовательном прохождении глазами «танцевальных па» кисти каллиграфа перед зрителем открывается динамика творческого процесса, создания конструкции иероглифа. Общая схема предполагает следующую последовательность: сначала верх, потом низ; сначала левое, потом правое; сначала горизонталь, потом вертикаль; при «обхвате» конструкции иероглифа сверху — сначала внешнее, потом внутреннее; при «обхвате» слева или снизу — сначала внутреннее, потом внешнее; при симметрии боковых (лево-право) элементов — сначала центральное, потом боковое; при полном «обхвате» конструкции — сначала внешнее (боковое, верхнее), потом внутреннее и в конце внешнее-нижнее; верхние правые и внутренние точки в последнюю очередь; пересекающая среднюю часть конструкции, выступающая по краям горизонталь — в последнюю очередь.

Графемы в иероглифе *юн* («вечность»)

«Четыре драгоценности кабинета интеллектуала (ученого, литератора, художника, каллиграфа)» (*вэнь фан сы бао*). Устойчивость и популярность этого понятия, подразумевающего кисть, тушь, бумагу и тушечницу, подчеркивают значение, придаваемое орудиям письма. В равной мере относящееся и к живописи и к каллиграфии, оно лишний раз указывает на их единство и в известной степени обрисовывает эстетическую атмосферу мастерской художника или каллиграфа, объединяя их вместе с литератором и ученым общим именем «интеллектуал» (*вэнь-жэнь* — букв. «человек культуры»).

Кисти, тушь и тушечница

Кисть (*би*) — точнее, «волосяная кисть» (*мао-би*), появившаяся, судя по археологическим данным, в период Чжань-го и, по традиционной версии, усовершенствованная военным сановником при дворе императора **Цинь Ши-хуана** (см. т. 4) Мэн Тянем в конце III в. до н.э., прошла длинный путь эволюции, претерпевая изменения, по сути, лишь в частностях (от деревянного стержня к бамбуковому, от жесткой щетины к мягкому волосу и т.п.). Рано сложились предъявляемые к ней основные требования, сформулированные, однако, лишь в конце XVI в. Чэнь Цзи-жуем (1558–1639), — кисть должна обладать «четырьмя достоинствами» (*сы дэ*): остротой (кончика), ровностью (головки), округлостью (головки) и прочностью. Современные авторы добавляют к этому требование компактности. Кисти варьируются

по степени жесткости или мягкости волосяной головки, по ее длине и толщине, размерам стержня. Среди множества сортов кистей выделяются насчитывающие многовековую историю своего изготовления такие кисти, как *ху-би* (из Хучжоу), *сян-би* (Чанша) и *сюань-би* (Сюаньчжоу). Кисти принадлежит первое место среди «четырех драгоценностей», второе занимает тушь — *мо* [*4*]. Пришедшая на смену графиту черная тушь из сажи появляется, возможно, уже во времена династии Западная Хань, а самые ранние сведения о мастере, занимавшемся ее изготовлением, Вэй Дане, датируются III в. до н.э. Тушь бывает двух видов — приготовленная из сажи, возникающей при сгорании сосновой древесины или масла — тунгового, реже соевого, кунжутного или сурепного. Первая — легкая и матовая, хорошо впитывается в бумагу, широко используется в каллиграфии; вторая — блестящая и тяжелая, вязкая, больше подходит для живописи. Специфический, очень приятный аромат плиткам туши придают входящие в ее состав борнейская камфара и мускус. Существует вариант и комбинированной масляно-сосновой туши. Обладая меньшей вязкостью, чем масляная, она в то же время сохраняет ее блеск, не теряя глубины черного цвета. Любая тушь должна отвечать следующим качествам — иметь крепкую и тонкую, хорошо поддающуюся растирке фактуру, чистый и глубокий черный цвет (лучше всего, если он будет иметь фиолетовый отлив), быть в меру клейкой, дабы не прилипать к кисти, но и не стекать с нее. Достоинства туши находят выражение в таких кратких характеристиках: «блестящая, как лак, твердая, как нефрит». Из сортов туши наибольшей известностью пользуется *хуй-мо*, производимая в уезде Шэсянь пров. Аньхой с конца эпохи Тан. Плитки туши разнообразной конфигурации — прямоугольные (чаще всего), овальные, круглые, фигурные — как правило, украшаются различными тиснеными орнаментами и рисунками (карпы, драконы, мифологические персонажи, цветы, пейзажи), а также каллиграфией и представляют не только практическую, но и художественно-эстетическую ценность, издавна привлекают внимание коллекционеров, любителей прекрасного. В практике последнего времени широко используется удобный для употребления готовый раствор туши.

Несмотря на то что вплоть до эпохи Юань преобладала живопись на шелке, в числе «четырех драгоценностей» названа бумага (*чжи* [*21*]), что объясняется, очевидно, не только ее ведущей ролью в каллиграфии, но и значительно большей по сравнению с шелком чуткостью, способностью тонко реагировать на нюансы прикосновения кисти и интонации влажного тушевого мазка. Ранние образцы грубой бумаги датируются II в. до н.э. (раскопки в Сиани, пров. Шэньси), изобретение же более высококачественной бумаги приписывается чиновнику при восточно-ханьском дворе Цай Луню (в 105 г. н.э.), который для ее изготовления использовал старые рыболовные сети и древесное волокно. На смену возникающим далее различным сортам бумаги (хворостяной, конопляной и др.) в начале эпохи Тан на гребне успешного освоения новых материалов для ее изготовления (коры шелковицы, старой лозы, коры тута, коры волчеягодника) пришел новый вид бумаги — *сюаньчжи* («бумага из г. Сюаньчэна»), который с XV в. становится главным на протяжении всех последующих столетий, вплоть до нашего времени. Приготовляемая из коры произрастающего в уезде Цзинсянь пров. Аньхой дерева *цинтаньшу* (бот. *Pteroceltis*), рисовой соломы и коры шелковицы, она отличается особой тонкостью и прозрачностью, белизной и гладкостью, обладает идеальными абсорбирующими свойствами, словом, отвечает всем основным требованиям, традиционно предъявляемым к бумаге, или «господину Чу» (Чу-сяньшэн, Чу-фуцзы), как ее еще называют (*чу* [*6*] — бумажное дерево).

Кисть, тушь, тушечница и другие атрибуты стола интеллектуала

В четверке «драгоценностей» особое, почетное место принадлежит тушечнице (*янь* [*15*]). Она появилась еще в период неолита и на первых этапах, до изобретения туши из сажи, состояла из каменной, металлической или керамической емкости в форме тарелки или совка, а также камня для растирки твердого красящего минерала, из которого делалась тушь. К танскому времени тушечница обретает черты высокохудожественного произведения, становится предметом эстетического любования. Разнообразятся ее формы; резной

орнамент, гравированная каллиграфическая надпись становятся обязательными элементами прибора. При эстетической оценке особо важное значение приобретает природный узор на камне — рисунок прожилок, пятнышек, окраска. Основным материалом для изготовления тушечниц становятся различные породы местных полудрагоценных камней.

При всей ценности эстетики внешнего вида основные достоинства тушеницы раскрываются в ее рабочих качествах: она должна быть тяжелой, прочной и тонкой, облитая водою — блестеть как нефрит, быть мягкой и гладкой — не повреждать кончика кисти, а на ощупь — нежной, как кожа младенца, не шершавой, но и не скользкой, своей фактурой способствовать быстрому разведению туши; конфигурация углубления для растирания должна быть удобной для свободного движения по ней палочки туши, внутренняя впадина — глубокой, принимающей достаточный объем туши. Слияние практического начала с художественным делают тушечницу одним из уникальных явлений китайской культуры. На протяжении веков о ней писали каллиграфы и художники, ее воспевали в своих стихах поэты — Су Ши (1037–1101), **Су Чэ** (1039–1112; см. т. 3), Ли Хэ (790–816), ей посвящались специальные трактаты и научные труды, она постоянно притягивает внимание многочисленных коллекционеров; иллюстрированные альбомы с описаниями известных коллекций занимают отдельный большой раздел в библиографии по традиционному китайскому искусству.

Рядом с «четырьмя драгоценностями» обязательными спутниками стола интеллектуала являются: изысканно декорированный стакан для кистей (из бамбука, дерева или керамический); подставка для кистей (из камня, дерева или керамическая), чаще фигурная (в виде горных вершин, дракона и т.п.); рама для просушки подвешиваемых на нее кистей; сосуд для промывки кистей (керамический, нефритовый или из другого полудрагоценного камня); чашечка для воды, используемой при разведении туши (фарфоровая или из полудрагоценного камня), либо нередко заменяющий ее чайничек; подставка для палочек туши; пресс для бумаги прямоугольной формы (из металла, камня, дерева или керамический), обычно украшенный сдержанным узором.

Воспроизведение и копирование образцов классической каллиграфии — *линь-мо*. *Мо* [*1*] — копирование, в основном учебного назначения, обязательный этап обучения, один из ведущих методов освоения каллиграфического искусства. Включает ученическую пропись тушью поверх исполненных красной краской специально напечатанных трафаретных знаков, а также наиболее важное — прописывание образца каллиграфии по наложенной на него прозрачной бумаге. *Линь* [*2*] — воспроизведение — выступает в качестве учебного метода на более высоком уровне обучения, а также популярного творческого метода, сходного с жанром «подражания древним» (*фан гу*) в живописи. Подразделяется на следующие виды: воспроизведение образца по разграфленному листу бумаги — сетке из девяти квадратов, разработанной Оуян Сюнем, из восьми треугольников, по схеме иероглифа *ми* [*2*] 米 («рис») или из четырех квадратов, по схеме иероглифа *тянь* [*2*] 田 («поле»); воспроизведение положенного перед собой образца без использования разграфленного трафарета и, наконец, допускающее наибольшую творческую свободу воспроизведение по памяти, по общему смыслу.

Принципы композиции иероглифа. Существует ряд традиционных систем с разработкой правил конструирования иероглифа: «36 правил Оуян Сюня» (*Оуян Сюнь сань-шилю фа*), «84 правила конструирования больших иероглифов Ли Чуня» (*Ли Чунь да цзы цзегоу ба-ши-сы*; сер. XV в.), «92 правила конструирования архитектоники иероглифов Хуан Цзы-юаня» (*Хуан Цзы-юань ханьцзы цзяньцзя цзегоу цзю-ши-эр фа*; XVIII в.) и др. В современных изданиях обычно за основу берется система Оуян Сюня. Центральной идеей во всех случаях является достижение гармонии — баланса и цельности. По современному пособию Ван Сюэ-чжуна «Шуфа цзюйяо» («Основы каллиграфии»), основные принципы можно свести к следующему: 1) центральное положение срединного квадрата (*чжун гун* — «средний дворец», средний квадрат в девятиклеточной матрице для написания иероглифов, предложенной Оуян Сюнем); 2) достижение равновесия, устойчивости

Девятиклеточная матрица для написания иероглифов. Иероглиф *во* («я»)

центра; 3) гармоничное распределение белого и черного за счет пропорциональности соотношений разреженного–сгущенного, короткого– длинного, толстого–тонкого, полного–пустого. При этом что-то следует уменьшить, что-то увеличить, что-то укоротить, что-то удлинить, обязательно варьируя длину одинаковых элементов, умело подразделяя главные, определяющие и второстепенные элементы, вкладывая особую силу в первые.

Построение каллиграфического текста. Основная задача при построении каллиграфического текста — достижение гармонической цельности частного и общего — может быть сведена к следующим общим требованиям: взаимодополнение, взаимоподчеркивание черного и белого между иероглифами и столбцами (текст пишется вертикальными столбцами справа налево), должное соотношение разреженного и сгущенного, взаимосогласие пустого и полного, взаимосвязь между началом и концом, всеобщая взаимообусловленность, присутствие «зова–отклика» (*ху ин*) в переходах от знака к знаку, от столбца к столбцу, взаимосвязанность и взаимодополняемость, должное соотношение большого и малого, гармоничность ритмического рисунка, строгое соблюдение стиля. Существует четыре варианта композиционной организации построения столбцов текста: 1) ровные вертикали и горизонтали; 2) вертикали ровные, а горизонтали неровные; 3) горизонтали ровные, а вертикали неровные; 4) неровные вертикали и горизонтали. Выделяется значение первого нанесенного на бумагу иероглифа — стиль его исполнения, заложенный в нем энергетический заряд должен выдерживаться до конца текста, с его размерами связывается формат листа и возможный объем текста. Отмечается несколько типов дистанционных соотношений между иероглифами и столбцами: 1) дистанция между столбцами шире, чем между иероглифами; 2) дистанции равные; 3) при сохранении вертикалей столбцов дистанция варьируется как между ними, так и между иероглифами; 4) отсутствие строгого построения столбцов, свободное решение разнообразных дистанционных отношений. Одним из важнейших условий для текстов, построенных на основе первых трех принципов, является сохранение крепости в каждом столбце, во многом зависящей от его стержневой силовой линии.

Каллиграфический почерк. Существует четыре основных почерка: *чжуань*(*шу*), *ли*(*шу*), *кай*(*шу*), *цао*(*шу*), а также есть пятый — «промежуточный» между *кай* [*1*] и *цао* — *син*(*шу*).
Чжуань(*шу*) — архаический почерк *чжуань* [*3*] («резьба»/«узоропись»/«вязь»), который подразделяется на две основные группы: *дачжуань* («большая *чжуань*») и *сяочжуань* («малая *чжуань* [*3*]»). Под это понятие чаще всего подпадают все другие виды архаического письма *гувэнь*: гадательное письмо на черепашьих панцирях и костях животных, письмо на бронзовых ритуальных сосудах и колоколах, «головастиковое письмо» *кэдоу* (иначе «настенное» письмо сер. II в. до н.э.), «странные иероглифы», имевшие хождение в период Шести царств (III в. до н.э.) и затем

Чжао Мэн-фу. Почерк *чжуаньшу*. Кон. XIII — нач. XIV в.

Видоизменения почерка иероглифов в процессе их развития – слева направо: 1) *цзягу*; 2) *гувэнь*; 3) *чжуаньшу*; 4) *лишу*; 5) *кайшу*; 6) *цаошу*; 7) *синшу*. Иероглифы — сверху вниз: солнце, луна, гора, вода, огонь, дождь, следовать, повозка, срывать, делать

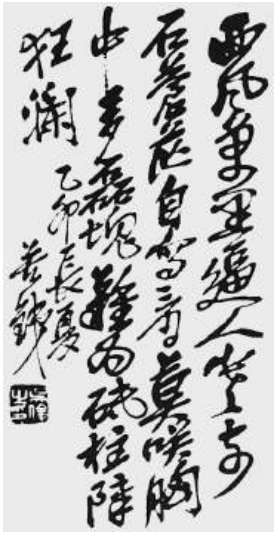
запрещенные реформой письменности Цинь Ши-хуана, а также более поздние варианты *чжуани* [*3*] — «плетеная *чжуань* [*3*]» (*моучжуань*) и письмо с использованием стилизованных изображений птиц и насекомых, а также еще более поздняя «девятислойная *чжуань* [*3*]» (*цзюдечжуань*), появившаяся в XII в. и получившая особое распространение в XIV в. как каллиграфия для печатей.

В целом для стиля каллиграфии почерком «большая *чжуань* [*3*]» характерны свободное варьирование начертания знака и построения текста, крепость линии, обилие резкоочерченных геометрических форм (угловатых и округлых), четкая обозначенность иероглифов, всегда сохраняющих небольшие дистанции между собою, соединение устойчивости и внутренней динамики — «плывучести» (особенно ощутимой в каллиграфии на т.н. «барабанах» — барабановидных стелах циньского времени).

Стилистика «большой *чжуани* [*3*]» несколько изменяется и дополняется новыми чертами в «малой *чжуани* [*3*]», которая появилась при правлении Цинь Ши-хуана (221–210 до н.э.) как первая попытка упорядочения письменности. Поэтому «малую *чжуань* [*3*]» иногда называют *цинь-чжуань* — «*чжуань* [*3*] циньского времени». Графический рисунок «малой *чжуани* [*3*]» становится строгим и четким. В несколько удлиненных по вертикали иероглифах усиливается тяга к дугообразным элементам, овалу, при этом ведущую тональность получает «сдержанность» — ровные линии (без утолщений), такие же горизонтали и вертикали.

Занимая важнейшее место в каллиграфии мемориальных стел и, по сути, определяя стилистику резной каллиграфии на печатях, почерк *чжуань* [*3*] долгое время играл сравнительно малую роль в творчестве мастеров каллиграфического искусства. Большие достижения в области творческого развития художественного потенциала различных видов *чжуани* [*3*] приходятся на мастеров XIX–XX вв. — **Дэн Ши-жу**, **У Да-чэна**, **Чжао Чжи-цяня**, **У Чан-ши**, Дин Фо-яня, Чжан Биньлиня, **Ци Бай-ши**, одновременно активно работавших в области гравированной каллиграфии на печатях.

Почерк *ли*(*шу*) — «деловое письмо», или «протоустав», — по одной из версий, был изобретен находившимся в заключении тюремным смотрителем Чэн Мяо в III в. до н.э., почти одновременно с появлением «малой *чжуани* [*3*]». Характерные для последней ровные закругления линий сменились квадратными изгибами; значительно упрощенное, облегченное для письма начертание иероглифов сочетало в себе простоту и изящество, упорядоченность и многообразие, по сути определив общий облик появившегося через несколько столетий устава — *кайшу*, ставшего базовым почерком китайской каллиграфии. Изящество *лишу*, выраженное через изысканное горизонтальное расширение конструкции знака, постоянное выделение в качестве ведущей ритмической единицы плавно изгибающейся, подчеркнуто удлиненной волнистой линии, просматривается даже в самых ранних и незрелых образцах этого почерка — исполненных кисточкой и тушью на бамбуковых и деревянных дощечках эпох Цинь и Хань. Возникший как письмо для деловых записей, почерк *лишу* очень скоро стал восприниматься как едва ли не самый утонченный и благородный стиль каллиграфии. Именно он более всего использовался при гравировке мемориальных стел периодов Хань и Вэй, являющихся ценнейшими памятниками китайского каллиграфического искусства. Значительный вклад в развитие почерка *лишу* внесли каллиграф **Цай Юн** (133–192) — патриарх каллиграфии в этом стиле, а затем Хань Цзэ-му (VIII в.), после чего долгое время на каллиграфическом олимпе ведущее место занимали другие почерки — *кай* [*1*], *син* [*3*] и *цао*.



У Чан-ши. Стиль *дачжуань*. Кон. XIX — нач. XX в.

Хэ Шао-ци. Стиль *сяочжуань*. Кон. XIX — нач. XX в.

Изобразительное искусство и эстетическая мысль

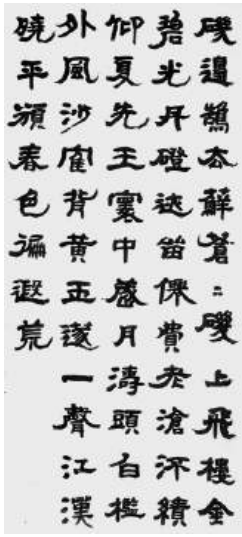
Интерес к *лишу* проявился вновь в XVII–XVIII вв., получив отражение в творчестве Чжэн Гуя (1622–1693) и **Цзинь Нуна** (1687–1763), разработавшего оригинальный стиль «лакового письма» (*цишу*), при котором в знаках, исполненных сильной и широкой, как бы обмакнутой в лак кистью, выделяется крепость горизонтальных линий и деликатная утонченность вертикальных. Некоторыми авторами изобретение *ли-шу* приписывается Ван Цы-чжуну (I в. н.э.), который, скорее всего, сумел внести в графический язык этого почерка принципиально новые черты, создав основу для базового почерка китайской каллиграфии *кайшу* — «устава», «уставного письма», на первых порах воспринимавшегося как «современное *ли* [*14*] » (*цзинь ли*).

В почерке *кайшу* отошла в сторону некоторая манерность, «кокетливость» почерка *лишу*, появилась успокоенность, рациональность, строгая соразмерность, уравновешенность всех частей. Неслучайно названный «правильным почерком» (*чжэншу*), он послужил базой для всех разработок азбуки каллиграфического искусства, касающейся главных графических элементов иероглифа, основ его композиционного построения, организации текста и т.д. Закрепленный в творчестве **Чжун Ю** (151–230), которого иногда называют патриархом *кайшу*, нашедший затем достаточно яркое отражение в работах гениев полускорописи и скорописи Ван Си-чжи и Ван Сянь-чжи (344–386; см. **Эр Ван**), почерк *кайшу* достигает апогея своего развития в эпоху Тан. Редкие образцы или эстампажи с исполненной этим почерком каллиграфией Оуян Сюня, **Юй Ши-наня**, **Чу Суй-ляна**, Янь Чжэнь-цина и других классиков той эпохи на протяжении всех последующих веков остаются образцами для обучения и объектами эстетического наслаждения. Существуют крылатые, емкие характеристики их каллиграфии — «сгущенно-застывшая» (о Юй Ши-нане), «строго-серьезная» (об Оуян Сюне), «прозрачно-четкая» (о Чу Суй-ляне), «мужественно-крепкая» (о Янь Чжэнь-цине), «вдохновенно-приподнятая» (о Лю Гун-цюане). Несмотря на то что ведущее положение в последующий период (X–XII вв.) переходит к полускорописи, и в это время из-под кисти целого ряда выдающихся мастеров вышло немало шедевров почерка *кай*.

Параллельно с «правильными» почерками *ли* [*14*] и *кай* [*1*] шло становление и развитие двух «неправильных» — полускорописи *син* [*3*] и скорописи *цао*. Если потенциал первого был направлен как в художественную сторону, так и в деловую (удобство, быстрота письма), то второй нес в себе возможность предельно непосредственного выражения эмоционального порыва, свободного воплощения смелого творческого замысла.

По одной из существующих версий, почерк *син*(*шу*) — «ходовое письмо», или «полускоропись» — был изобретен в конце ханьской эпохи Лю Дэ-шэном (147–189). К характерным его чертам, явившимся модификацией *кайшу* в направлении ускорения письма, относятся: увеличение связей между элементами, появление связывающих «крюков», большее разнообразие в скосе конструкций, возможность отрыва кисти от бумаги и возникновения «летящего белого» («пролетаемых пробелов»), бóльшая по сравнению с уставом свобода в организации текста, возможность упрощения убыстренно исполняемых элементов, варьирования в темпе письма, сближения с уставом (*синкай*) или приближения к скорописи (*синцао*).

Высшие достижения в области полускорописи по праву связываются с именем прославленного Ван Си-чжи. В его рассуждениях о калли-



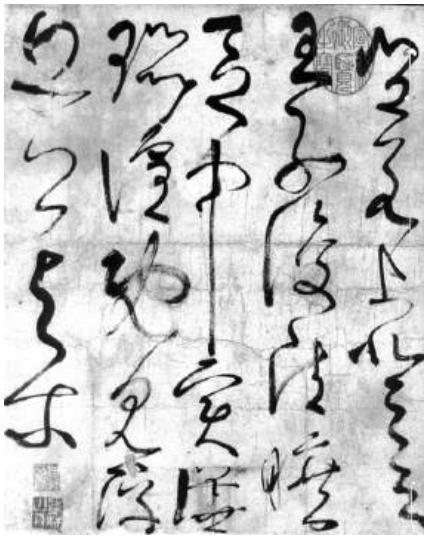
Дэн Ши-жу. Почерк *лишу*. 2-я пол. XVIII в.

Чжао Мэн-фу. Фрагмент горизонтального свитка, почерк *кайшу*. Кон. XIII — нач. XIV в.

графии есть такие слова: «Каллиграфия — это выражение тайного, сокровенного» и еще: «В каллиграфии ценно присутствие глубокой тишины». Именно эти качества, соединенные с обаянием легкости, мы видим во всех дошедших до нас ранних (танского времени) копиях произведений этого мастера; среди них выделяется знаменитое «Предисловие [к стихам, сочиненным в] Беседке орхидей» («Ланьтин сюй»), оригинал которого по завещанию танского императора Тай-цзуна был положен рядом с ним в его гробницу. Чрезвычайно высок уровень полускорописи в работах сына Ван Си-чжи — Ван Сянь-чжи, особенно прославившегося в области скорописи. Каллиграфы последующих поколений неизменно ориентировались на творчество «гения каллиграфии» Ван Си-чжи, среди них наиболее знамениты в танское время Янь Чжэнь-цин, **Ли Юн** (678–747), в сунское — в пору наивысшего интереса к полускорописи — Су Ши, Ми Фу, Хуан Тин-цзянь, многие произведения которых дошли до нас в оригиналах. В постклассический период (в данном случае начинающийся с XIII в.) полускоропись не теряет своей популярности. Выделяется **Чжэн Се** (1693–1765), создавший оригинальный стиль смешанного письма — *лю фэнь бань* («шесть наполовину»), привнеся в полускоропись элементы протоустава, *чжуани* [*3*] и устава, а также отдельные живописные приемы. К видным представителям полускорописи близкого нам времени можно отнести **Шэнь Инь-мо**, искавшего пути слияния стилей Су Ши и Ми Фу, а также известного ученого **Го Мо-жо** (см. т. 3, 4), вслед за **Хэ Шао-цзи** сосредоточившегося на школе Янь Чжэнь-цина. В последней четверти XX в. лидерство перешло к скорописи — *цао*(*шу*). У ее истоков имена Ши Ю (работал в 48–33 гг. до н.э.), создавшего уставную скоропись (*чжанцао*), особенностью которой является раздельное написание начертанных скорописью иероглифов, а также **Чжан Чжи** (?–192), внесшего в скоропись письмо свободно «перетекающими» друг в друга знаками, открыв путь к так называемой «современной скорописи» (*цзиньцао*). Последователями Чжан Чжи были Ван Си-чжи и Ван Сянь-чжи, причем в скорописи первого часто появляются элементы полускорописи, а также **Чжи-юн** (VI в.) и **Сунь Го-тин** (ок. 648 — 703), автор первого дошедшего до нас трактата по каллиграфии «Шу пу» («Свод [правил по] каллиграфии»).

Вершиной развития «современной скорописи» явилось творчество Чжан Сюя и Хуай-су, стиль каллиграфии которых, предельно экспрессивный, яркий своей свободой и эмоциональным порывом, получил название «дикая скоропись» (*куанцао*). В ней с наибольшей полнотой выразился художественный потенциал и характер скорописного письма в целом, его тяготение к свободе и неправильности — передающий стремительный полет кисти динамизм линии, активность связующих «мышц», быстрота и слитность, порою разрывающихся «летящим белым» переходов от знака к знаку, бесконечная игра нажимов и ослаблений, неожиданные, как бы спонтанные деформации конструкции знака, удлинение одних иероглифов, укорачивание других.

Скоропись не утрачивала своей притягательной силы на протяжении всей последующей истории каллиграфического искусства. Список выдающихся мастеров скорописного письма огромен. Совпадая с идеалами свободы, новизны, непосредственности, утверждения личностного, неповторимого начала, скоропись вместе с попыткой смелого слияния почерков, разработкой различных вариаций наивного стиля становится одним из важнейших направлений в современной китайской каллиграфии. Весьма спорным явлением стал переход (с се-



Оуян Сюнь. Почерк *синшу*. Кон. VI — нач. VII в.

Чжан Сюй. Фрагмент горизонтального свитка, почерк *куанцао*. Кон. VII — 1-я пол. VIII в.

редины 50-х годов XX в.) на «сокращенные иероглифы» (*цзяньти*, *цзяньтицзы*), создавший предпосылки для возникновения искусственного каллиграфического стиля, лишенного художественных достоинств классических почерков каллиграфии.

«Резная *чжуань*». Самостоятельным видом искусства, терминологически отделенным от каллиграфии (*шу-фа*), является «резная *чжуань*» — *чжуань-кэ*, гравированная или литая (в прошлом) каллиграфия на печатях-*инь* [*4*] (каменных, бронзовых, деревянных, керамических, из слоновой кости), как правило исполненная почерком *чжуань* [*3*]. Согласно письменным данным, печати появились в VII в. до н.э., а художественно-эстетическое признание начали приобретать с IV в. до н.э.

К основным типам печатей относятся: служебная, личная, именная, коллекционная, экспертная, кабинетная, книжная (экслибрисная), факсимильная, фигуративная, свободная и сходные с ней «идиомная» и благопожелательная. Разнообразие форм (прямоугольные, круглые, квадратные, овальные, полуовальные, угольником), искусность графического решения текста легенды встречается в основном на литых (как правило, бронзовых) или резанных из нефрита печатях периода Чжань-го, достигая еще более высокого уровня в период династии Цинь, когда помимо литых более широко начинают создаваться и резные печати. Для легенды используется почерк *сяочжуань*.

Эта тенденция продолжалась и в эпоху Хань, печати которой отмечены особой тонкостью исполнения. Появились фигуративные печати, а также, помимо служебных, личные и первые «идиомные», содержащие какое-либо идиоматическое выражение — *чэньюй*. В графике печатей III–V вв. возникает удлиненность конструкций и утончение линии. В VI–VII вв. получают популярность печати с девятислойной каллиграфией (*цзю-де-чжуань*), напоминающей русскую вязь. В первой половине VII в. при императорском дворе появляются первые коллекционные и кабинетные печати. С XII–XIV вв. художники и каллиграфы начинают самостоятельно резать для себя личные печати. В XIV в. под влиянием каллиграфии почерком *чжуань* [*3*] **Ли Ян-бина** (VIII в.) возникает стиль «округло-красного» письма. На фоне преобладания несколько штампованного стиля печатей с девятислойной *чжуанью* [*3*] известный живописец Ван Мянь (1287–1359) открыл ставшую впоследствии популярной среди интеллектуалов традицию авторской резьбы печатей из полудрагоценных камней. При этом он использовал мягкий чайный камень (*хуа жу ши*), позволивший ему передавать в графике на печати присутствие «привкуса резца», расширяющее выразительность резной каллиграфии. Появились первые коллекционеры печатей.

В середине XVIII в. возникла известная Чжэцзянская школа резьбы во главе с Дин Цзином (1695–1765), включавшая ставших впоследствии известными «восемь силинских мастеров» (**Силин ба цзя**). Чуть позже творчество известного каллиграфа и резчика печатей Дэн Ши-жу (1743–1805) открыло деятельность новой школы — Аньхойской, или, по имени ее основателя, школы *дэн-пай*. Несколько строгому стилю чжэцзянских мастеров было противопоставлено более свободное, легко варьируемое построение графического рисунка. Известное понятие «четырех совершенств» (*сы цзюэ*) — соединение искусности в поэзии, каллиграфии, живописи и резьбе печатей — получило убедительное выражение в творчестве Чжао Чжицяня (1829–1884), а затем У Чан-ши (1844–1927), первого главы учрежденного в Ханчжоу в 1904 г. Силинского общества по резьбе печатей, связанного впоследствии с деятельностью целой плеяды выдающихся каллиграфов и художников и в настоящее время являющегося од-

Образцы печатей

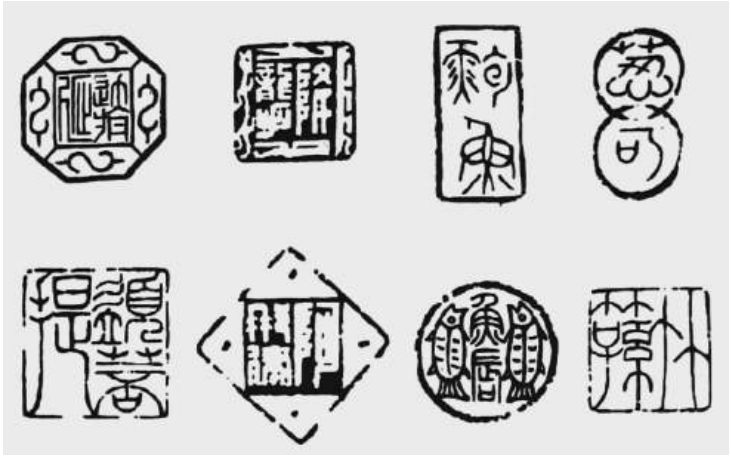
ним из центров по изучению и развитию искусства резной каллиграфии на печатях.

Развивая традиции Чжао Чжи-цяня, свой неповторимый, эффектный стиль создал «четырежды совершенный» Ци Бай-ши (1864–1957). На разных этапах печати выполнялись в металле (резные или чаще литые), а также гравировались с использованием разных материалов — рога, слоновой кости, дерева, бамбука и чаще всего (особенно с XVII в.) различных видов драгоценных камней.

Печати бывают двух типов: 1) с рельефной резьбой, для оттиска с которой используется специальная киноварно-красная мастика *инь-ни*; получаемый с нее оттиск называется «красным» или, чаще, «мужским, активным»; 2) с контррельефной резьбой; получаемый с нее белый оттиск имеет название «белый» или «женский, пассивный».

Процесс изготовления печатей включает предварительное исполнение графического рисунка легенды на бумаге, перенесение (отпечатывание) его в зеркальном изображении на нижнюю, тщательно отполированную плоскость подготовленной заранее болванки и последующую резьбу (с возможным применением специального станка-тисков). Используется два типа резцов — плоский и четырехгранный. В художественно-выразительном языке каллиграфии на печатях ведущее место принадлежит искусству композиционного построения (соотношениям пустого–полного, белого–красного, достижению баланса при асимметрии), неразрывно связанного с творческой интерпретацией конструкции иероглифа и отдельных его элементов. Уникальное соединение абстрактно-формального и конкретно-смыслового особенно эффектно проявляется в сфере «свободных печатей», по сути смыкающихся с «идиомными». Они выражают в тексте легенды разнообразное философское и поэтическое содержание.

С XIV в. появилась традиция украшения боковых граней корпуса печати гравированными надписями, содержащими сведения об истории создания печати (порою перерастающие в целый рассказ), какие-то дополнения или пояснения к тексту легенды, иногда включающие фигуративные мотивы. Боковые надписи можно встретить на печатях Чжао Мэн-фу (1254–1322), «восьми силинских мастеров», У Чан-ши и др. Они характерны для произведений многих мастеров XX в. (Ци Бай-ши, Цянь Цзюнь-тао и др.). Красные оттиски с печатей, являясь обязательным компонентом живописного или каллиграфического произведения, активно участвуют в организации его композиции, своим содержанием (прежде всего печати свободного типа — *сяньчжан*) обогащают его художественно-образный мир, будучи введены в картину, лишний раз подчеркивают особую условность его языка и родственную связь живописи с каллиграфией. Соединяя присущую декоративно-прикладному искусству идею «искусности» с глубиной и разнообразием выразительного языка каллиграфии, дополненного в свободных печатях литературно-философским подтекстом, резная каллиграфия на печатях является одним из ярчайших и неповторимых явлений китайской художественной культуры.



Разновидности форм оттисков

«Мужская» и «женская» печати

** *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. М., 1966; *Белозерова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Виноградова Н.А.* Искусство Китая. М., 1988; *она же.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *Глухарева О., Деникe Б.* Краткая история искусства Китая. М.–Л., 1948; *Глухарева О.Н.* Искусство народного Китая. М., 1958; *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978; *Завадская Е.В.* «Беседы о живописи» Ши-тао. М., 1978; *она же.* Мудрое вдохновение. Ми Фу (1052–1107). М., 1983; *она же.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975; *Муриан И.Ф.* Декоративная основа дальневосточной живописи тушью // Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. М., 1969; *она же.* Китайский народный лубок. М., 1960; *Николаева Н.С.* Художник, поэт, философ. Ма Юань и его время. М., 1968; *Пострелова Т.Л.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1979; Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Пер. и коммент. Е.В. Завадской. М., 1969; *Соколов-Ремизов С.Н.* Восемь янчжоуских чудаков: из истории китайской живописи XVIII в. М., 2000; *он же.* Литература–каллиграфия–живопись. М., 1985; *он же.* От Средневековья к Новому времени: из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII — начала XIX в. М., 1995; *Ван Бо-минь.* Чжунго хуйхуа ши (История китайской живописи). Шанхай, 1983; *Ван Бэй-юэ.* Тэнкоку гэйдзюцу (Искусство резьбы печатей). Тайбэй, 1991 (на яп. яз.); *Ван Сюэ-чжун.* Шуфа цзюйяо (Основы каллиграфии). Тяньцзинь, 1983; *Ван Шу-цунь.* Чжунго няньхуа ши (История китайского лубка). Пекин, 2002; *Го Бин-гуань.* Тэнкоку нюмон (Введение в резьбу печатей). Токио, 1955 (на яп. яз.); *Гу Гань.* Сяньдай шуфа саньбу (Три шага к пониманию современной каллиграфии). Пекин, 1990; Дасюэ шуфа (Университетская каллиграфия). Под ред. Чжу Минь-шэня. Шанхай, 1993; *Ли Юй.* Чжунго мэйшу шиган (Основные линии исторического развития китайского изобразительного искусства). Шэньян, 1984; *Сакаки Бакудзан.* Сё-но-рэкиси. Тюгоку то Нихон (История каллиграфии Китая и Японии). Осака, 1993 (на яп. яз.); Сы дацзя яньцзю (Исследования по творчеству четырех крупнейших мастеров [китайской традиционной живописи направления *вэньжэнь-хуа*: У Чан-ши, Ци Бай-ши, Хуан Бинь-хуна и Пань Тянь-шоу]). Ханчжоу, 1992; *Сюй Цзянь-жун.* Дандай ши да хуацзя (Десять величайших художников нашей эпохи). Шанхай, 1995; *У Ли-фу.* Чжунгохуа лунь яньцзю (Исследования по китайской традиционной живописи). Пекин, 1983; *Чжан Гуан-фу.* Чжунго мэйшу ши (История китайского изобразительного искусства). Пекин, 1982; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История классической китайской каллиграфии). Пекин, 1992; Чжунго мэйшу тунши (Общая история китайского изобразительного искусства). Т. 1–6. Шаньдун, 1988; Чжунго мэйшу цыдянь (Словарь по китайскому изобразительному искусству). Шанхай, 1987; Шуфа сяоцыдянь (Малый словарь по каллиграфии). Пекин, 1988; Шуфа цыдянь (Словарь по каллиграфии). Исин, 1990; *Chiang Yee.* Chinese Calligraphy. An Introduction to Its Aesthetic and Technique. L., 1955; *Chien Chihmai.* Chinese Calligraphers and Their Art. Melbourn, 1966; Chinese Popular Prints. Leningrad, 1988. *Gulik R.H. van.* Chinese Pictorial Art as Viewed by Connoisseur. Taibei, 1982; *Siren O.* Chinese Painting: Leading Masters and Principles. Vol. 1–7. L.–N.Y., 1956–1958; *idem.* Chinese Sculpture. Vol. 1–4. N.Y., 1970; *Sullivan M.* Chinese Art: Recent Discoveries. L., 1973.

См. также ст. **Цинь Ши-хуан лин**; **Хо Цюй-бин му**; **Лю Шэн му Дуньхуан**; **Би фа**; **Мо фа**; **Шу ти**; **Бэй [4]**.

С.Н. Соколов-Ремизов

Понятие и теория традиционной живописи

Понятие

В китайской культуре принята иная, чем на Западе, классификация изобразительных искусств с включением живописи в более широкое понятие *хуа* [*4*] («картина, рисунок, живопись, украшение, графика, чертеж, черта, линия, образ, символ, разграничение, планирование, остановка»), которое охватывает также рисунок/рисование и чертеж/черчение без принципиального разделения живописи и графики, картины и гравюры, цветного изображения и контурного рисунка, поли- и монохромности, многосложного изображения и одной изобразительной черты.

В этой системе, в отличие от западной, живопись-графика — *хуа* [*4*] сближается не с другими, в традиционном понимании менее значимыми пластическими искусствами, прежде всего скульптурой, а с каллиграфией — *шу* [*4*] («книга, письменный документ, запись, письмена, письмо, каллиграфия, иероглифическая категория [*лю шу* — шесть категорий письменных знаков; см. т. 3, с. 673, 735]»), в которой иероглифы также могут быть одно- и разноцветными, состоящими из одной и множества черт одинаковой или разной ширины и окрашенности. В паре с ней она занимает второе место, что и отражает специальный термин *шу хуа* («каллиграфия и живопись-графика»). Более того, их взаимосвязь — взаимопроникающая. С одной стороны, сама иероглифика производна от пиктограмм и изобразительна по своей природе, благодаря чему типично присутствие каллиграфических надписей на картинах и в целом понимание их создания как «писания» (*се* [*4*]), о чем, в частности, гласит последний из основополагающих «шести законов» (*лю фа*; см. т. 1, 2 **Фа [1]**) Се Хэ (479–502), с другой стороны, главный компонент иероглифа — отдельная черта — называется *хуа* [*4*], и этот же термин в более узком смысле обозначает горизонтальные штрихи в каллиграфии, а в более широком — вообще каллиграфичность письма. Теоретическому выведению живописи-графики из «единой черты» (*и хуа*) посвятил первую одноименную главу (*чжан* [*1*]) «Хуа юй лу» («Записи речей о живописи-графике») **Ши-тао** (1630/1642 — 1718/1724), сформулировавший «закон (**фа [1]**; см. т. 1, 2) единой черты» (*и хуа чжи фа*), которая является «корнем всех наличий (*ю* [*1*]; см. т. 1 **Ю–у**)» и «[всей] тьмы образов/символов (*сян* [*1*])».

Поэтому в противоположность западной шкале ценностей монохромная живопись, представляющая собой синтез письма и рисунка, каллиграфии и живописи-графики, т.е. наиболее полно выражающая единство *шу хуа*, ставится выше полихромной. Практика всегда поддерживала единство каллиграфии и живописи-графики, поскольку и там и тут применялись одни и те же орудия, материалы (главным образом кисть, тушь, бумага и шелк), способы исполнения, критерии оценки и действовали одни и те же мастера (первоначально скрибы/астрологи/летописцы — *ши* [*9*], впоследствии, при секуляризации письма и распространении грамотности все «культурные люди» — *вэнь жэнь*, носители письменной литературно-художественной культуры **вэнь**; см. т. 1, 2).

Подобной взаимосвязи соответствует семантика русских слов, производных от глагола «писать» и обозначающих как письменность, так и живопись (писание картин и т.п.). Китайский аналог — *се* [*4*] исходно означал внесение нового предмета в помещение, что и зафиксировал Сюй Шэнь (30–124) в первом полном толково-этимологическом словаре **«Шо вэнь цзе цзы»** («Изъяснение знаков и разбор иероглифов», гл. 7, ч. 2; ок. 100 г.; см. т. 3) определением «установление вещи» (*чжи у*; см. т. 1 **У [3]**). Вторичные значения *се* [*4*] в текстах IV–III вв. до н.э. — «воспроизводить, копировать» (**«Го юй»** — «Государственные речи», цз. 21; см. т. 1; **«Чжоу би суань цзин»** — «Счетный канон чжоуского/всеохватного гномона», цз. 1; см. т. 5), «перерисовывать, рисовать» (**«Мо-цзы»**, гл. 42; см. т. 1; разд. **«Мо цзин»** — «Моистский канон»; см. т. 5) и отмечаемое уже в более позднем памятнике I в. н.э. (**«Хань шу»** — «Книга [об эпохе] Хань», цз. 30; см. т. 1, 4), хотя и связанное там со временем императора **Хань У-ди** (прав. 141–87 до н.э.; см. т. 2, 4, т. 3 **Лю Чэ**) значение «переписывать, писать» в сочетании *се шу* («переписывать книги»). В применении к живописи-графике термин *се* [*4*], очевидно благодаря соотнесенности с более возвышенным и отвлеченным искусством каллиграфии, стал выражать не внешнее подобие, а внутреннюю суть, что, например, демонстрирует его оппозиция с *му* [*2*] в формуле **Лю Се** (466?–522?) в **«Вэнь синь дяо лун»** («Резной дракон сердцевины изящных словес», гл. 46 «У сэ» — «Цвета вещей» / «Природные явления»; обе ст. см. т. 3): «писать (*се* [*4*]) пневму (**ци [1]**; см. т. 1), изображать (*му* [*2*]) облик». Данный смысловой обертон проявился в производных от *се* [*4*]

терминах, говорящих о выражении внутренней сути (*се синь* — «писать сердце», *се ши* — «писать действительность») и специально характеризующих произведения живописи-графики: *се шэнь* («писать дух»; см. т. 1, 2 **Шэнь [1]**), *се чжэнь* («писать истину»), *се и* («писать помысел»).

Подобный подход соответствует семантике и этимологии иероглифа *хуа* [*4*], восходящего к пиктограмме древнейшей мантической эпиграфики **цзягувэнь** («знаки на панцирях и костях»; см. т. 3), изображающей руку с орудием письма, видимо резцом, над орнаментальным рисунком, состоящим из двух перекрещенных и симметричных S-образных линий, которые потом превратились в изображение четырехчастного поля (*тянь* [*2*]) — элементарного графического символа разграниченной и тем самым упорядоченной поверхности, ставшего, в свою очередь, универсальной хронотопографической методологемой (см. т. 1 **Цзин тянь**, т. 5, с. 29–30). Отсюда первоначальное значение *хуа* [*4*] — «разделять» (*фэнь* [*1*]), выявленное уже Кун Ань-го (II в. до н.э.) в комментарии к **«Шу цзину»** («Канон писаний», гл. 44/52; см. т. 1, 4) и Ду Юем (222–284) в комментарии к **«Цзо чжуани»** («Предание Цзо», Сян-гун, 4 г.; см. т. 1), а затем закрепленное Гу Е-ваном в словаре «Юй пянь» («Нефритовые главы», 548 г.), или «разграничивать» (*цзе* [*10*]), «подобно разграничению поля на четыре части», как с учетом графики этимона определил Сюй Шэнь в «Шо вэнь цзе цзы» (гл. 3, ч. 2). В этом значении черта (*хуа* [*4*]) предстает разделительной линией, производящей первичную и простейшую организацию пространства. Согласно философскому осмыслению Ши-тао (главы-*чжан* [*1*] 1, 2), с ее появлением утрачивается «великая простота/первозданность» (*тай пу*), но зато художник или каллиграф таким образом «придает форму (**син [2]**; см. т. 1) небу (**тянь [1]**; см. т. 1, 2), земле и [всей] тьме вещей».

Иероглиф *шу* [*4*] восходит к сходному этимону в текстах *цзягувэнь*, изображающему руку с орудием письма (резцом) над объектом для нанесения знаков или рисунков. Иероглифы *хуа* [*4*] и *шу* [*4*] родственны также в древних мантико-нумерологических значениях: первый обозначает черту (линию *яо* [*1*]) в три- и гексаграммах (**гуа [2]**) **«Чжоу и»** («Чжоуские/Всеохватные перемены»; обе ст. см. т. 1), второй — связанный с ними магический квадрат *ло шу* («писание [из реки] Ло»; см. т. 1 **Хэ ту**, **ло шу**).

К этой паре в качестве промежуточного члена примыкает еще один важнейший общий термин — *ту* [*2*] («изображение, образ, символ»). Он сочетается с *шу* [*4*] в бином *ту шу* («изображения и письмена», *хэ ту* и *ло шу*, совр. — «библиотека»), встречающемся уже в **«Хань Фэй-цзы»** (гл. 29; III в. до н.э.; см. т. 1), и синонимичен *хуа* [*4*], что отразили Чжан И в словаре «Гуан я» («Расширенное „[Приближение к] классике“», цз. 4, ч. 2; ок. 230 г.; см. т. 3 **«Эр я»** — «Приближение к классике») и **Го Пу** (276–324) в глоссе к стиху **Сыма Сян-жу** (II в. до н.э.; обе ст. см. т. 3) прямым определением: «*ту* [*2*] — это *хуа* [*4*]», но, имея исходное значение «план, карта, чертеж», восходящее к пиктограмме квадратно/прямоугольно огороженной/городской территории в более поздней, чем *цзягувэнь*, эпиграфике *цзиньвэнь* («знаки на бронзе»), акцентирует графический полюс континуума графика — живопись. *Ту* [*2*] близок к *хуа* [*4*] и *шу* [*4*] также в качестве обозначения триграмм (*ба гуа*) и «магического креста» *хэ ту* («изображение [из Желтой] реки»; см. т. 1 **Хэ ту**, **ло шу**).

Со значением «рисунок, рисовать» иероглиф *хуа* [*4*] присутствует уже в древнейшем письменном памятнике и конфуцианском каноне (см. т. 1 **«Ши сань цзин»** — «Тринадцатиканоние») «Шу цзине» (гл. 42/50), а выражаемый им признак «живописности, красочности» как проявления «пяти цветов» (**у сэ**; см. т. 2) отражен в гл. **«Као гун цзи»** («Записки об исследовании ремесел» / «Записки об искусствах предков»; см. т. 5) из другого канона **«Чжоу ли»** («Чжоуская/Всеохватная благопристойность»; см. т. 1) и зафиксирован Лю Си в этимологическом словаре «Ши мин» («Толкование имен», гл. 19, опр. 30; ок. 200 г.):

Ши-тао. «Благоухающий бамбук». 1691 г.

«*хуа* [*4*] — выявление (*гуа* [*3*]), выявление образов/символов вещей (*у сян*) посредством пяти цветов». Эта дефиниция также знаменует родовую связь *хуа* [*4*] с три- и гексаграммами, поскольку выше (гл. 9, опр. 73) Лю Си определил *гуа* [*2*] тем же паронимом *гуа* [*3*] — «выявление» («вывешивание, регистрация, маркировка»), который сам в «Шо вэнь цзе цзы» (гл. 12, ч. 1) определен через *хуа* [*4*]. Единство начертательно-символической природы живописи-графики и три-, гексаграмм подтверждает сохраненная в словаре «Юй пянь» глосса комментатора «Чжоу и» Лю Чжао (кон. III — нач. IV в.): «Три-/гексаграммами (*гуа* [*2*]) называются черты/рисунки (*хуа* [*4*]), имея в виду, что они изображаются чертами/рисунками (*му хуа*)».

Сходный смысл приобрел и *му* [*2*] в канонах и философской классике V–III вв. до н.э., к примеру в «Цзо чжуани» (Сюань-гун, 3 г.) и **«Чжуан-цзы»** (гл. 21; см. т. 1, 3). Там же оба термина начали соединяться и образовывать общие понятия «писание/рисование картины» (*хуа му*: «Чжуан-цзы», гл. 21) и «изображение чертами/рисунком/картиной» (*му хуа*: **Сыма Цянь**. **«Ши цзи»** — «Исторические записки», цз. 49; обе ст. см. т. 1, 4). Возможно, в подобном сочетании *му* [*2*] обозначал рисование/рисунок/графику, а *хуа* [*4*] — раскрашивание/цветопись/живопись. Так или иначе, обобщающий бином *му хуа* вошел в заглавие знаменитого теоретического опуса Го Жо-сюя (XI в.) **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Трактат о виденном и слышанном относительно графики и живописи / рисунков и картин»).

Впервые же ставшая классической теория происхождения и сущности живописи-графики была сформулирована основоположником ее исторического описания Чжан Янь-юанем (IX в.) в **«Ли дай мин хуа цзи»** («Записки о знаменитой живописи-графике в череде эпох», 847 г.). В самом начале цз. 1 сформулирован тезис о том, что письмо и живопись-графика по-разному называются, но имеют общую основу, вместе происходя от вышеуказанных магических фигур, полученных правителями-первопредками и культурными героями мифической древности (**Фуси**, **Хуан-ди**, **Цан-цзе**; все ст. см. т. 2, также т. 3 **«Цан-цзе пянь»**). Эта общность конкретизирована указанием на воплощение в живописи-графике одной из «шести [категорий] письменных знаков» (*лю шу*), «изображающих форму» (*сян син*), т.е. пиктограмм, разновидностью которых являются тамги. Цитируя авторитетных предшественников и древнейшие словари «Эр я», «Гуан я», «Шо вэнь цзе цзы», «Ши мин», Чжан Янь-юань определил смысл терминов *му* [*2*] и *хуа* [*4*]. Он сослался на высказывание ученого (*бо ши* — «широкий эрудит»), литератора и сановника Янь Гуан-лу (**Янь Янь-чжи**, 384–456; см. т. 3) о том, что у иероглифа *му* [*2*] три значения: «изображение принципов» (*му ли*; см. т. 1 **Ли** [1]), относящееся к три- и гексаграммам; «изображение знаний» (*му ши*), относящееся к иероглифам; и «изображение форм» (*му син*), относящееся к живописи-графике. Благодаря столь возвышенной сущности, «живопись-графика завершает воспитующие преобразования, помогает людям быть нравственными, исчерпывает духовные (**шэнь [1]**; см. т. 1, 2) изменения, проникает в сокровенные тонкости и достижениями подобна шести каноническим книгам (*лю цзи*)». Более того, «изображение чертами/рисунком/картиной» (*му хуа*) превосходит исторические и литературные произведения в способности отразить не только реальные «дела» (*ши* [*3*]) и «красоту/достоинство/ доброту» (*мэй*), но и «внешность» (*жун* [*1*]) и визуальный «образ/символ» (*сян* [*1*]).

Дай Цзинь. «Бабочки, камни и просвирник». 1446 г.

На рубеже XIX–XX вв. оформилось терминологическое различение «(китайской) национальной/государственной живописи-графики» — (*чжун*)*го-хуа* и «западной, заморской» (*си-ян-хуа*), или «масляной живописи» (*ю-хуа*). Несмотря на принципиальное расхождение в технике, приемах, материалах, идейном характере и социокультурной роли, обе традиции были обозначены общим иероглифом *хуа* [*4*]. Широта несомого им понятия оказалась достаточной для охвата столь разнородного материала.

* *Чжан Янь-юань.* Ли дай мин хуа цзи (Записки о знаменитой живописи-графике в череде эпох). Шанхай, 1964; *он же.* Записки о прославленных художниках разных эпох // *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975, с. 335–339; *Завадская Е.В.* «Беседы о живописи» Ши-тао. М., 1978, с. 60–64; *Чжан Яньюань.* Записи о знаменитых художниках всех времен // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. В.В. Малявина. М., 2004, с. 290–297; *Acker W.R.B.* Some Tang and Pre-Tang Texts on Chinese Painting. Bd 1. Leiden, 1954; *Bush S., Shih Hsiao-yen.* Early Chinese Texts on Painting. Cambr.–L., 1985. ** *Виноградова Т.И.* О разнице в употреблении слов *ту* и *хуа* в профессиональном и народном искусстве // XXXV НК ОГК. М., 2005, с. 250–256; *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975, с. 209–216.

А.И. Кобзев

Теория

Начало теории живописи в Китае было положено уже в эпоху Хань (кон. III в. до н.э. — III в. н.э.). В сочинениях художников, историков и критиков искусства V–XVI вв. были сформулированы основные проблемы эстетического феномена живописи. Трактаты об «искусстве кисти и туши» (*би мо и*) позволяют уяснить, как сами китайцы понимали роль живописи, оценивали ее с точки зрения дидактики, мастерства, художественного стиля, вписывали в философский контекст, пользуясь той же терминологией. Они созданы в разных жанрах: «заметки/записи» (*лу* [*4*]), «записи/записки» (*цзи* [*3*]), «суждения / [теоретические] рассуждения» (*лунь* [*2*]), «каталоги/реестры/альбомы» (*пу*). Авторы излагали историю живописного искусства и биографии художников, собственные или уже сформулированные предшественниками взгляды.

Самые знаменитые трактаты начинаются описанием возникновения живописи и каллиграфии, у истока которых стояли мудрецы древности, легендарные правители и их сановники. По преданию, древнейшие письменные знаки были начертаны на панцире волшебной черепахи, появившейся из реки Ло (*ло шу*), и на спине коня-дракона (*лун-ма*), вышедшего из Хуанхэ (*хэ ту*). Фу-си скопировал эти знаки, легшие в основу «И цзина» («Канон перемен») / «Чжоу и».

Комбинирование целой и прерванной черт (*яо* [1]) в трех и шести позициях породило соответственно 8 триграмм (*ба гуа*) и 64 гексаграммы (*лю ши сы гуа*) «И цзина» / «Чжоу и», охватывающие 64 мантические ситуации. Так же разнообразие форм в мире отражают в живописи вариации одной черты (*и хуа*), а в каллиграфии — восемь основных и множество дополнительных форм линий, точек, штрихов.

Изображение Фу-си. Настенная роспись из гробницы Буцяньцу. Эпоха Хань

Пяти мировым стихиям/элементам (**у син**; см. т. 1) — огню, воде, дереву, металлу, почве, соответствующим пяти кардинальным точкам пространства — югу, северу, востоку, западу и центру, — отвечают пять цветов (*у сэ*) — красный, черный, зеленый/синий, белый и желтый. В теории «искусства кисти и туши» также рассматриваются эти пространственные ориентиры и цвета. По классификации стихий/элементов в физиогномике выделяется пять возвышенных точек на лице — лоб, скулы, нос и подбородок, которые учитываются в портретной живописи.

Вертикальная троичность мироздания — Небо, Человек, Земля — воплотилась в сюжетной и композиционной структурах пейзажных свитков, где непременными единицами построения были сферы неба–гор, человека–деревьев и земли–воды–камней. Универсальная схема мироздания больше, чем в других жанрах, отразилась в пейзажной живописи. «Пейзаж» (*шань-шуй*) буквально означает «горы-воды». В структуре свитка гора — вертикаль, начало *ян* [*1*], светлое, сильное, обозна-

ченное в три- и гексаграммах целой чертой; вода — горизонталь, начало *инь* [*Л*] (см. т. 1 **Инь-ян**), темное, слабое, обозначенное прерывистой чертой. Соединение, сцепление *ян* [*Л*] и *инь* [*Л*] является причиной существования мира, составляя его единство, и сферой проявления **дао** (см. т. 1) — естественного порядка вещей, пути природы. Чередование *ян* [*Л*] и *инь* [*Л*] в свитке выражается в вертикалях и горизонталях, сочетаниях светлого и затененного, твердого и мягкого. В основу «искусства кисти и туши» легло также представление о линии как формообразующем костяке, носителе янского начала, и неопределенно-влажном пятне туши, носителе иньского начала.

Подобные представления о происхождении и природе живописного творчества осознавались художниками и теоретиками живописи последующих исторических эпох в качестве незыблемых истин, освященных авторитетом древности, и привели к образованию «метаязыка» традиционной теории живописи. Истинным произведением искусства признавалось то, где было «сходство по духу» (*шэнь сы*), где присутствовали «одухотворенность» (**ци [1]** — «пневма, дыхание, жизненная сила, дух»; см. т. 1) и «созвучие, гармония» (**юнь [3]**; см. т. 3), внутренние качества художника-творца и творения, выражавшиеся в «животворящем движении» (*шэн дун*; см. т. 1 **Дун—цзин**). Эти термины были введены в теорию китайской живописи Се Хэ на рубеже V—VI вв. и просуществовали до XX в. Варьируясь по форме выражения, по сути своей они оставались неизменными. Идеи трактата Се Хэ «Гу хуа пинь лу» («Заметки о категориях старинной живописи») легли в основу традиционной теории живописи. В нем были впервые сформулированы «шесть законов» (*лю фа*), которые стали главным ориентиром всей последующей теории живописи Китая. Первый закон — самый трудный для перевода и понимания — «одухотворенная гармония и животворящее движение / созвучие энергий в движении жизни» (*ци юнь шэн дун*). Второй — «метод костяка-контура в пользовании кистью», «прочная основа в работе кистью» (*гу фа юн би*) — касается умения художника передать костяк, остов, структуру объекта изображения (*гу* [*б*], досл. «кости, остов»; см. **Гу**, **цзинь**, **сюэ**, **жоу**). Третий закон посвящен сходству; четвертый — цвету; пятый — композиции; шестой — следованию традиции, обучению. Последние пять законов лежат в сфере мастерства, ими можно овладеть. Однако если художник овладел пятью законами, но при этом его картина лишена «одухотворенной гармонии» (*ци юнь*), то, по словам одного из ведущих теоретиков живописи эпохи Северная Сун (960—1127) Го Жо-сюя (XI в.), автора трактата **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал»), такое произведение «всего лишь обычная ремесленная работа», ее нельзя назвать истинным живописным творением.

Трактат Го Жо-сюя
«Тухуа цзянь вэнь чжи»

Хуан Гун-ван.
«Жизнь в горах Фучунь». Фрагмент.
1-я пол. XIV в.

Обложка современного
издания книги Се Хэ «Гу хуа
пинь лу»

Изобразительное искусство и эстетическая мысль

Едва ли не каждый исследователь китайского искусства дает свой вариант перевода и толкования сочетания *ци юнь*. В самом Китае оно также понималось по-разному. Так, в эстетической мысли XVI–XVII вв. иероглиф *юнь* [*3*], имеющий основное словарное значение «рифма», был заменен на *юнь* [*1*] — «движение», и правило *ци юнь* стало прилагаться к художественному способу передачи тумана.

Важно, что категория *ци* [*1*] занимала основополагающее место не только в эстетико-живописной, но и литературно-теоретической мысли. Впервые в качестве литературной категории она была использована в трактате **«Дянь лунь лунь вэнь»** («Рассуждения о классическом»/«Трактат о классических суждениях») **Цао Пи** (187–226; оба см. т. 3). Он сформулировал тезис *вэнь и ци вэй чжу* — «основа письмен-**вэнь** (см. т. 1, 3) в *ци* [*1*]». *Ци* [*1*] находится в центре внимания теоретических построений **Лю Се** (465–520/539; см. т. 3), автора самого значительного литературно-теоретического сочинения эпохи Шести династий (Лю-чао, III–VI вв.) **«Вэнь синь дяо лун»** («Резной дракон литературной мысли»/«Дракон, изваянный в сердце письмен»; см. т. 3), которое было создано вскоре после завершения трактата Се Хэ. Существует точка зрения (например, И.С. Лисевича), что в рамках литературно-теоретической мысли *ци* [*1*] следует понимать как «животворящую пневму», т.е. как энергетическую субстанцию мироздания. Наиболее плодотворной представляется попытка современного американского ученого (китайского происхождения) Вэнь Фэна рассматривать *ци юнь* не как бином, а как два самостоятельных иероглифа — словосочетание, где *ци* [*1*], подобно значениям этой категории в литературно-теоретической мысли, передает жизненную творческую силу, а через *юнь* [*3*] («рифма-отзвук») определяется ее гармоничное (**хэ [1]**; см. т. 1) осуществление в произведении.

Дальнейшее развитие концепции *ци юнь* принадлежит ведущему теоретику и историку живописи эпохи Тан (618–906) Чжан Янь-юаню, который в **«Ли дай мин хуа цзи»** («Записки о знаменитых картинах прошлых эпох» / «Записки о знаменитых художниках всех времен») впервые противопоставил «одухотворенную гармонию» — «внешнему сходству» (*син сы*). Это противопоставление выражает разницу между обычным мастерством и редкой способностью передавать сущность. Го Жо-сюй углубил данное противопоставление и сделал смысл *ци юнь* еще более емким. *Ци юнь* у него — врожденное и непознаваемое, оно доступно лишь людям высших нравственных качеств. В результате *ци юнь* оказывается свойством и самого художника, и его творения. Согласно Го Жо-сюю, *ци юнь* требует «врожденного знания» (*шэн чжи*). Если есть «врожденное знание», то *ци юнь* можно постичь при помощи «молчаливого согласия» (*мо ци*) и «духовной сопричастности» (*шэнь хуй*), своего рода наития. Смысл этой фразы соответствует идее пути высшей мудрости в учении буддийской школы *чань* (*чань-цзун*). В разделе «О достоинствах и недостатках кисти» своего трактата Го Жо-сюй пишет: «*Ци юнь* коренится в странствиях (*ю* [*7*]) сердца». **Синь [1]** (досл. «сердце»; см. т. 1) в даосизме (*дао-цзяо*; см. т. 1 **Даосизм**) и в учении *чань* (см. т. 1 **Чань школа**) означает все духовные, чувственные и умственные способности человека. Истинный художник переносит в произведение свое *синь* [*1*] — содержание сердца. Чжан Янь-юань приводит такой пример: на вопрос о том, что является причиной совершенства его картин, художник ответил: «Извне я учился у превращений (*цзао хуа*), изнутри — черпал в источниках своего сердца». Го Жо-сюй говорит о живописи как об «отпечатках сердца» (*синь ин*).

Многие теоретики живописи, опираясь в теоретических по-

Цао Пи (Вэнь-ди, правитель царства Вэй)

Обложка сочинения Лю Се «Вэнь синь дяо лун»

строениях на законы Се Хэ, также иначе их формулируют, а иногда и несколько переосмысляют. Показательный пример — рассуждения знаменитого теоретика IX–X в. **Цзин Хао**. В своем трактате «Би фа цзи» («Записи о законах кисти») он пишет о «шести сущностях» (*лю яо*), формулировки которых в XI в. повторил Лю Дао-чунь. Первая «сущность», по Цзин Хао, — *ци* [*1*], затем следуют *юнь* [*3*] («гармония, ритм»), *сы* [*2*] («помыслы, замыслы»), *цзин* [*5*] («пейзаж, вид»), *би* («кисть») и *мо* [*4*] («тушь»). Лю Дао-чунь добавляет к этому списку требование «зрелости системы форм», т.е. создания собственного стиля, своей «системы форм»; уделяет внимание колориту и передаче свойств туши — «пышный цвет, сияющий и влажный»; а также выдвигает требование «следовать естественности» — природе и «обучаться у учителей с учетом их недостатков». Го Жо-сюй учитывает разработанные предшественниками правила и толкует их по-своему. Особое внимание он уделяет жанру *жэнь-у-хуа* («рисование человеческих существ, людей»; или просто *жэнь-у* — «люди»), который можно определить в современной терминологии как повествовательный, исторический или основанный на дидактических сюжетах. Го Жо-сюю важно идейное содержание картины, важны те вопросы, на которые понимающий художник должен знать ответ — зачем он пишет свиток, какой смысл в нем заложен?

Теоретическому осмыслению пейзажной живописи посвящены специальные сочинения и самостоятельные разделы в трактатах по теории и истории живописи. Нелишне заметить, что «шесть законов» Се Хэ, так гармонично сочетающиеся с жанром «горы-воды», были сформулированы в то время, когда пейзажная живопись только зарождалась. Поэтому среди современных исследователей существует мнение, что Се Хэ имел в виду только правила изображения людей. Непосредственно пейзажу посвящено другое известное сочинение эпохи Шести династий — трактат «Хуа шань шуй сюй» («Введение в пейзажную живопись»/«Предуведомление к изображению гор и вод») Цзун Бина (375–443), философа, буддийского адепта и, возможно, художника. Неважно, был ли Цзун Бин действительно художником и создал ли он хоть одно пейзажное произведение. Гораздо существеннее, что он начал удивительную традицию «странствия» сознания в вымышленном пейзаже. Он был отшельником, побывал в знаменитых красотами горах, восхищался ландшафтами. В старости якобы запечатлел на стенах своего жилища увиденное им и, «не выходя из комнаты», совершал мысленные путешествия по горам и рекам, при которых красочные пейзажи видений были проекциями его тренированного сознания. Образ жизни Цзун Бина перекликается со словами знаменитого живописца эпохи Северная Сун — **Го Си**: «Созерцание картин рождает в людях такое настроение, словно они сами находятся в этих горах, словно эти пейзажи — не в воображении».

Теория пейзажной живописи разработана во многих работах. Это прежде всего трактат «Хуа-сюэ ми цзюэ» («Тайное откровение науки живописца» / «Тайны живописи»), приписываемый зна-

Ван Цзянь. Два альбомных листа из серии «Пейзажи». XVII в.

Го Си. «Монастырь в заснеженных горах». Шелк. XI в.

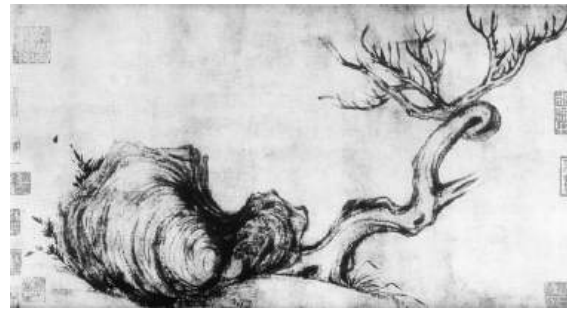
менитому художнику и поэту эпохи Тан **Ван Вэю** (701–761; см. т. 3). Правда, авторство Ван Вэя сомнительно. Высказывается предположение, что трактат был написан значительно позже, в эпоху Южная Сун (1127–1279). В любом случае данный трактат является одним из лучших теоретических сочинений, посвященных жанру *шань шуй хуа*. Его автор в основном дает конкретные указания художникам о том, как писать пейзажный свиток, как передавать особенности времен года, формы гор, блеск вод, волны, деревья. Возможно, именно описания дымки, облаков, тающих в тумане горных вершин, эффектов дождя в горах, воздушной среды и прочих явлений природы, которые передавались при помощи размывов туши («средь путей живописца тушь простая — превыше всего»), и служили первоочередным способом передачи глубины пространства, дали повод усомниться в традиционной версии создания трактата и датировать его эпохой Южная Сун.

Вслед за сочинениями Цзун Бина и Ван Вэя теории пейзажа посвящено блестящее произведение «Линь цюань гао чжи цзи» («Сборник [записок о] высоких помыслах о лесах и родниках»/«Заметки о высокой сути лесов и потоков»). Оно было написанное сыном Го Си — Го Сы, суммировавшим взгляды своего отца. Поэтому автором этого сочинения чаще всего называется Го Си. В трактате раскрываются секреты живописного мастерства, сформулирована теория «трех далей» (*сань юань*) — своего рода композиционный прием передачи пространства. Но, пожалуй, главную теоретическую ценность этого сочинения составляют содержащиеся в нем рассуждения о психологии творчества: художник придавал большое значение окружению и состоянию духа во время работы. В сочинениях о живописи часто процесс творчества уподоблялся медитации *чань* и говорилось о необходимых для него чистоте духа и устремленности воли (*чжи* [*3*]). «В те дни, когда мой отец брался за кисть, он непременно садился у светлого окна, за чистый стол, возжигал благовония, брал тонкую кисть и превосходную тушь, мыл руки, чистил тушечницу, словно встречал большого гостя. Дух его был спокойным, мысли сосредоточенными. Потом начинал работать» — так повествует Го Сы о том, как Го Си готовился к творческому акту.

Го Жо-сюй, современник Го Си и Го Сы, тоже считал главным условием творческого процесса достижение состояния гармонии сердца с природой, духовную сопричастность миру — «сходство по духу» (*шэнь сы*). Подобные идеи находят также выражение в употребляемых им лексических формулах: «не останавливать руку» (*бу чжи юй шоу*), «не индеветь сердцем» (*бу нин юй синь*), «не различать такое и этакое» (*бу чжи жань эр жань*). Все они передают условия внерациональные, которые характеризуют состояние сосредоточенного покоя, концентрацию всех сил и способностей человека. Творчество — состояние созерцания, просветленности, а процесс познания характеризуется постепенностью, поступательностью.

А вот великий поэт и художник **Су Ши** (см. также т. 3), тоже современник Го Си, иначе понимал и переживал творческий акт: «Когда напиваюсь натощак, чувства обостряются до предела, в легких и печени рождается беспорядочное нагромождение камней и бамбука. Все это буйно хочет вырваться наружу и невозможно удержать в себе. Тогда выплевываю [образы] на белую стену». Здесь — импульсивный порыв, опьянение, не контролируемые ни разумом, ни волей, внезапный, взрывной характер познания.

Рассматривание, созерцание свитка приравнивается к творческому акту и также сродни медитации, о чем выразительно пишет Го Сы: «Созерцание картин рождает в людях такое настроение, словно они сами находятся в горах. Словно эти пейзажи — не в воображении. Когда видишь, как голубеет дымка и белеет дорога, думаешь, что идешь по ней; когда видишь спокойную реку и заходящее солнце, думаешь, что созерцаешь их. Когда видишь одинокого человека, приютившегося в горах, думаешь, что живешь там. Когда видишь утесы и кручи, потоки и камни, думаешь, что бродишь среди них. От созерцания таких картин бьется сердце, как будто бы сам посетил эти места, и смысл этих картин — выше прекрасного». Задача художника заключалась в том, чтобы заставить зрителя пережить его отношение к изображаемому, проникнуться образами. Но помимо указанных целей здесь предъявляются



Су Ши. «Высохшее дерево и камень». XI в.

Понятие и теория традиционной живописи

и высокие требования к зрителю. Акт творчества рассчитан на его сотворчество. Ассоциативный строй китайской живописи требует от него духовного и интеллектуального равенства с художником. Зритель должен быть достоин художника.

Непременной частью рассуждений о живописи был раздел, посвященный категории оценок произведений искусства. В традиционной эстетической мысли постепенно сложился набор из пяти основных оценочных критериев: **цзы жань** («естественность», букв. «таковость»), **шэнь [1]** («одухотворенность», «вдохновенность»; обе ст. см. т. 1), *мяо* [*1*] («искусность»), **цзин [3]** («духовные силы», «сущностно-изящное»; см. т. 1, 2) и *цзинь* [*3*] («утонченный», «изощренный»). Систему оценочных критериев начали разрабатывать еще теоретики эпохи Шести династий, в частности Се Хэ. Им были предложены три категории — *шан* [*2*] («верхняя/высшая»), *чжун* [*1*] («средняя) и *ся* [*2*] («нижняя/низшая»), каждая из которых подразделялась на три ступени, вследствие чего в терминологии Се Хэ эта система названа «три категории, девять талантов» (*сань пинь цзю жэнь*).

Проблемами оценки живописи в дальнейшем занимались Чжан Янь-юань, Цзин Хао, Го Си и Го Жо-сюй. Так, Цзин Хао была введена категория *нэн* («способный/способность»). У Го Си *цзин* [*3*] стало относиться не к оценочным понятиям, а к самому объекту: художник должен передавать *цзин* [*3*] («сущность») объекта. В трактате Чжан Янь-юаня перечисленные категории раскрываются так: «Если не хватает [таланта на уровне] „естественности“ (*цзы жань*), то оказываешься [на уровне] „вдохновенности“ (*шэнь* [*1*]). Если не хватает [таланта на уровне] „вдохновенности“, то оказываешься [на уровне] „искусности“ (*мяо* [*1*]). Если не хватает [таланта на уровне] „искусности“, оказываешься [на уровне] „сущностно-изящного“ (*цзин* [*3*]). Если не хватает таланта [на уровне] „сущностно-изящного“, оказываешься на уровне „изощренности“ (*цзинь* [*3*]), старательности и тонкости. „Естественность“ — это верх высшей категории; „вдохновенность“ — середина высшей категории; „искусность“ — это низ высшей категории; „сущностно-изящное“ — это верх средней категории; „изощренность“ — это середина средней категории. Ныне я установил эти пять ступеней, они охватывают „шесть законов“, на них нанизано все сокровенное. Между всеми этими [пятью категориями] может быть несколько сот других, но кто может охватить все до конца!? Ведь тот, у кого одухотворенность не превосходна, а знания не высоки, мысли не мудры, а сердце не добро, разве может рассуждать о понимании живописи?».

И в живых зарисовках с натуры, и в написанных в кабинете свитках настоящий художник должен был не только запечатлеть внешний облик, но и передать субстанциональный смысл: *ци юнь* («одухотворенный ритм»), *цзин* [*3*] («сущность») или *шэн и* («живую идею»). «Только зная, что в живописи имеются два стиля — *шу* [*6*] («свободный») и *ми* [*1*] («прилежный»), — можно обсуждать (искусство) живописи», — утверждал Чжан Янь-юань.

Теория оценок продолжена выявлением причин недостатков, пороков/болезней (*бин* [*2*]) живописи. Раздел трактата Го Жо-сюя «О достоинствах и недостатках кисти» посвящен технике письма и единству живописи и каллиграфии. Существуют устойчивые биномы: «есть кисть, есть тушь» (*ю би ю мо*) или «применение кисти» (*юн би*). Цзин Хао выявил два типа «пороков»: имеющие отношение к форме — *ю син бин* и не имеющие отношения к форме — *у син бин*. Первые исправимы, они зависят от владения ремеслом и влияют на внешнюю привлекательность картины. Вторые — трудноисправимые — касаются умения передать истинную суть изображаемого. Недостатки, о которых говорит Го Си, имеют отношение либо к форме, либо к личности самого художника: чисто формальные достоинства картины он ставит в прямую зависимость от психологического состояния художника. Го Жо-сюю принадлежит первенство в формулировке «трех недостатков», которые были приняты всей последующей литературой о живописи. Все они связаны с техникой владения кистью и зависят от внутреннего состояния мастера.

Ван Тин-юнь. «Уединенный бамбук и засохшее дерево». 2-я пол. XII в.

Изобразительное искусство и эстетическая мысль

Важно заметить, что здесь Го Жо-сюй приводит известную притчу из сочинения **«Чжуан-цзы»** (см. т. 3, также т. 1 **Чжуан-цзы**) об истинном художнике, который перед началом работы «снял платье и сел, скрестив ноги», т.е. в позу медитации: сосредоточенность и отключение от суетного мира — первоначало творческого акта и залог успеха.

Теоретические сочинения о живописи позволяют также исследовать проблему иерархии жанров. В преимуществе того или иного жанра отразилось мировоззрение различных исторических эпох. Жанр религиозной (буддийской) живописи был ведущим вплоть до середины IX в. Из трактата Чжан Янь-юаня следует, что в дотанское и танское время на первом месте стоял религиозный жанр, второе место отводилось жанру *жэнь-у* («люди»), что полностью подтверждается сохранившимися росписями знаменитых пещерных буддистских храмов. Согласно Го Жо-сюю, в эпоху Северная Сун произошли радикальные изменения в иерархии живописных жанров и первое место занял пейзаж. Столь важный сдвиг, на многие столетия определивший дальнейшую эволюцию живописи, был отражением глубоких перемен, произошедших в духовной жизни Китая. Начиная с X в. художники вдохновлялись идеями даосизма и буддизма школы *чань*, которые и сыграли решающую роль в становлении пейзажа. Цель художника-пейзажиста — предельное обобщение образа природы; все изобразительные мотивы возвышаются до уровня символа, поэтому многие пейзажи передают не конкретный ландшафт, не изображение увиденного, а панораму мира, как у Го Си, или идеальное мироздание, как у минских художников.

Провозглашенный древним даосским философом **Чжуан-цзы** (см. т. 1) принцип «равенства вещей» стал теоретической основой равенства жанров. Известный только лишь по китайской культуре жанр «цветы и птицы» (*хуа-няо*) далек от европейских ботанических штудий или зарисовок птиц. Именно даосское «равенство вещей» и высказанная мыслителями школы *чань* идея родства, одинаковой ценности камня, человека или цветка привели к тому, что жанр «цветы и птицы» стал равноправным с пейзажем. Подобно пейзажу и портрету, жанр *хуа-няо* воплотил в себе универсалии древней натурфилософии. Китаец не мыслил мир иначе как в единстве всех связей, всеобщности распространения и проявления законов природы.

К жанру «цветы и птицы» примыкает и «бамбуковый стиль» (*мо чжу*), т.е. живопись бамбука. В эпоху Сун бамбук был излюбленным сюжетом художников-ученых, или, в дословном переводе китайского наименования *вэнь жэнь*, «людей культуры» (см. **Вэньжэнь-хуа**). Хрестоматийным стало правило, провозглашенное Су Ши: «Чтобы писать бамбук, надо создать его образ в душе».

Идея постоянной и нерасторжимой внутренней связи творческой личности с природой нашла также выражение в представлениях об особых поведенческих принципах художника и о необходимости для него досконального знания окружающей действительности.

Принципы поведения художника отчетливее всего

Дай Цзинь. «Начинающие зеленеть весенние горы». 1-я пол. XV в.

Бодхисаттва, сопровождающий душу. VII–X вв.

зафиксированы в категории *чжо* [*1*] («простой/грубый»); таким образом, эпитеты «простой, естественный, подобный природе, грубый, необработанный» определяли не только произведение, но и саму личность художника. Терминологическое сочетание *шу е* («необузданно-грубый» — в переводе В.М. Алексеева) применялось для обозначения личности, возвысившейся до природной простоты, возвратившейся к своему естеству. Так, например, характеризуется в письменных источниках знаменитый пейзажист X в. **Фань Куань**. К другому известному художнику того времени, **Сюй Си** (одному из основоположников жанра «цветы и птицы»), применяется сочетание *сянь фан* — «беззаботный и свободолюбивый». *Шу е* и *сянь фан* — свойства художников и поэтов, свободных от условностей суетной жизни, или, по определению В.М. Алексеева, «*дао*-поэтов».

Китайские художники всегда считали природу своим главным учителем и решение проблемы передачи сходства — основной задачей. Каждый художник делал зарисовки с натуры, имел целые альбомы, и порой почерк в зарисовках был очень далек от манеры их автора в работах, написанных по памяти в тиши кабинета.

Все пейзажисты, мастера жанра «цветы и птицы», все, кто писал траву, насекомых, рыб, птиц, животных, подолгу изучали натуру. Вот как говорил Го Жо-сюй об одном художнике XI в.: «...он углублялся больше чем на сто *ли* [*16*] в горы, чтобы посмотреть на черных обезьян, сайгаков и оленей, забирался туда, где открывались виды на леса и камни, — и все увиденное входило в сердце и запечатлевалось навсегда... Однажды за домом... он выкопал пруд, беспорядочно разбросал там камни, кусты цветов, бамбук, сломанный тростник, и среди всего этого поселил водоплавающих птиц. Каждый день внимательно наблюдал за ними и дожидался, когда птицы будут двигаться или покоиться, играть или отдыхать. Таким вот образом он обогатил мастерство своей кисти».

Забота о передаче сходства не означала рабского подражания природе, копирования ее форм. Определение *жу шэн* («как в жизни») не означало реалистичности, правдоподобия в европейском понимании, китайские художники писали саму жизнь — человека, птицы, камня, а не ее подобие, запечатленное в похожих на жизнь формах. Напротив, иллюзия объема, кажущегося сходства была чужда китайскому вкусу и вызывала неодобрение истинных знатоков искусства. Например, некий художник-«чародей» по приказу правителя сделал рисунок сороки, собравший вокруг себя стаю крикливых птиц. Когда же истинный мастер *хуа-няо* Хуан Цюань изобразил сороку, она не привлекла внимания пернатых. Хуан Цюань объяснил правителю, что его картина является произведением искусства, картина же «чародея» — произведением магии. «Ведь успеха, — заключает Го Жо-сюй, — не достигают обманом зрения... Все это странное и диковинное выходит за пределы искусства».

Фань Куань. «Странствия по ущельям и горам». Часть 4. X в.

Хуан Цюань. «Зарисовки редкостных птиц». 1-я пол. X в.

Важный этап в истории развития эстетической мысли Китая соотносится с эпохой Мин (1368–1644). Можно выделить главную проблему, волновавшую как теоретиков, так и самих художников того времени: соотношение традиции как причастности к прошлому, к истории, и художественной индивидуальности; соотношение канона и свободного творче-

ства. Минское искусство обратилось к великому прошлому по целому ряду историко-культурных причин. Среди них изгнание монголов и установление власти национальной династии, а вслед за этим и осознание грандиозности наследия китайской культуры занимают главное место. Однако были и другие причины, связанные с давно выработанными константами, с тем, что Су Ши называл «отстоем» культуры. Доведенные до предела совершенства пластические формы, технические приемы и осознанный, выдержавший проверку временем отбор структурных элементов свитка, как семантических, так и композиционных, не нуждались в улучшении, а тем более в ломке. Получалось, что художники выступают в роли интерпретаторов, импровизаторов, что они занимаются увлекательной игрой составления картины. Однако было бы упрощением считать, что творчество минских художников и художников эпохи Цин — всего лишь «комментарий к творчеству древних мастеров», как это полагают некоторые исследователи (в частности, В.В. Малявин). Почти на всем протяжении этих эпох существовало так называемое неортодоксальное направление, представленное творчеством таких великих мастеров, как **Шэнь Чжоу**, **Сюй Вэй**, **Ши-тао**, **Чжу Да**, Гун Сянь. Это направление далеко не полностью получило теоретическое обоснование, но, возможно, такого обоснования и не требовалось, ибо данное направление правомерно рассматривать в качестве продолжения даосско-чаньского искусства, т.е. свободного, раскованного, терминологически соответствующего сущностным категориям тысячелетней давности.

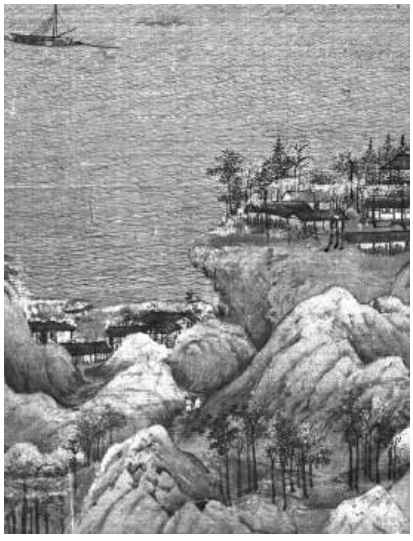
***** *Ван Вэй.* Хуа-сюэ ми цзюэ (Тайное откровение науки живописца) // *Юй Ань-лань.* Хуалунь цункань (Собрание работ по теории живописи). Чжунго мэйшу (Китайское изобразительное искусство). В 2-х т. Пекин, 1960; *Го Си.* Линцюань гаочжи цзи (Высокое послание лесов и потоков) // там же; *Цзун Бин.* Хуа шань-шуй сюй (Введение к пейзажной живописи) // там же; *Го Жо-сюй.* Тухуа цзянь вэнь чжи (Записки о живописи: что видел и слышал) / Коммент. Юй Цзянь-хуа. Шанхай, 1959, Пекин, 1963; *Су Дун-по.* Би цзи (Записи кистью) / Коммент. Сяо Бин-дун. Хунань, 1991; *Гу Кай-чжи.* Лунь хуа (Суждения о живописи) // *Чжан Янь-юань.* Ли дай мин хуа цзи (Записки о знаменитых художниках разных эпох). Шанхай, 2002; *Се Хэ.* Гу хуа пинь лу (Заметки о категориях старинной живописи) // там же; *Чжан Янь-юань.* Ли дай мин хуа цзи (Записки о знаменитых художниках всех времен). Шанхай, 2002; *Ли Чэн.* Тайна пейзажа / Пер. Е.В. Завадской // Памятники мировой эстетической мысли. Т. I. М., 1964; *Го Си.* Заметки о высокой сути лесов и потоков / Пер. С.М. Кочетовой // Мастера искусства об искусстве. Т. II. М., 1965; *Го Си.* Тайное откровение науки живописца (Тайна пейзажа) / Пер. В.М. Алексеева // там же; *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. К.Ф. Самосюк. М., 1978; *Ван Вэй.* Тайны живописи // Китайское искусство / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. В.В. Малявина. М., 2004; *Се Хэ.* Шесть законов живописи // там же; *Цзун Бин.* Предуведомление к изображению пейзажа // там же. ****** *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975; *Малявин В.В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. М., 2003; *Роули Дж.* Принципы китайской живописи // Китайское искусство / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. В.В. Малявина. М., 2004; *Самосюк К.Ф.* Эстетический феномен китайской живописи // Возвращение Будды. Памятники культуры из музеев Китая. Каталог выставки. СПб., 2007; *Acker W.* Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting. Vol. 1–2. Leiden, 1954, 1974; *Gulik R.H. van.* Chinese Pictorial Art. Rome, 1958; *Lin Yu-tang.* The Chinese Theory of Art: Translations from the Masters of Chinese Art. N.Y., 1967; *Nakamura Shigeo.* Chugoku garon no tenkai: The Development of Chinese Painting Theory. Kyoto, 1965; *Soper A.* Kuo Jo-hsu's Experiences in Painting (T'u-hua chien-wen chi): An Eleventh Century History of Chinese Painting. Wash., 1951; *Vandier-Nicolas N.* Le Houache de Mi Fou (1051–1107). P., 1964.

К.Ф. Самосюк

Традиционная техника живописи на свитках

На гравюрах эпох Мин и Цин китайские знатоки, рассматривающие живописные свитки, изображены наклонившимися над ними и буквально впившимися взглядом в штрихи, точки, контуры и прочие, казалось бы, сугубо технические аспекты художественной формы. Китайскую эстетику характеризует неизменно повышенное внимание к технике живописи, что связано не столько с особенностями материалов (а именно гигроскопичной основы из шелка или бумаги и разводимых на воде красителей), сколько в первую очередь с онтологическими параметрами древней традиции. Отсутствие деления на дух и материю в энергетической парадигме китайской культуры обусловило прямую взаимосвязь между техникой письма и художественным содержанием. Благодаря сохранности традиции в существующей ныне форме живописи *гохуа* представляется возможным восполнить лаконичную информацию старых трактатов подробными наставлениями современных художников, практические руководства которых широко издаются в КНР на протяжении последних двух десятилетий. Не менее ценны серии DVD-дисков с записями мастер-классов выдающихся живописцев. Названные публикации освещают основы живописной техники, без знания которых западным специалистам трудно адекватно понять древнекитайские тексты и, как следствие, правильно их перевести. Исключительную по значению проблему техники китайской живописи в отечественной науке первой подняла Е.В. Завадская при переводе фундаментального трактата рубежа XVII–XVIII вв. «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» («Цзецзы-юань хуачжуань»). Публикация в 1969 г. этого перевода и комментариев к нему пока остается единственной в своем роде, хотя выполненные Е.В. Завадской переводы других трактатов (например, Ши-тао «Беседы о живописи монаха Горькая Тыква», 1978) неизбежно затрагивали вопросы техники. В западном востоковедении XX в. технику китайской живописи кратко излагали китайские авторы из числа эмигрантов (Kwo Dawei и др.).

В китайской традиции существуют два основных вида техники: наиболее древняя — «тщательная кисть» (**гун-би**), когда подробно выписываются все мельчайшие детали натуры, и появившаяся в эпоху Тан «лапидарная кисть» (*цзянь-би* [*1*]), когда преобладает обобщение. Первая техника воплощает принцип «писать жизнь/натуру» (*се шэн*), вторая — «писать идею» (*се и*). Техника «тщательной кисти» соотносится с пластикой уставных почерков, техника «лапидарной кисти» — с пластикой скорописи. Технику «лапидарной кисти» развивали преимущественно интеллектуалы, хотя аналоги ее отдельных приемов можно найти в работах народных мастеров, в частности в стенописи (погребальной и храмовой), в росписях по керамике и лаку. Произведение может быть выполнено в одной технике или в двух техниках одновременно, при этом фон пишется «лапидарной кистью», когда в один штрих надо вместить пластику «десяти тысяч штрихов» (*вань хуа*), а главный персонаж — «тщательной кистью», когда надо выразить единство «десяти тысяч штрихов». Успешное совмещение техник требует от художника духовной зрелости, психологической тренировки и технического мастерства.



Пример техники «тщательной кисти» *гун-би*. Фрагмент свитка Ван Симэна «[Панорама] тысячи верст рек и гор». XII в.

Пример техники «лапидарная кисть» *цзянь-би*. Фрагмент свитка Хуан Ци «Лотосы». XX в.

Изобразительное искусство и эстетическая мысль

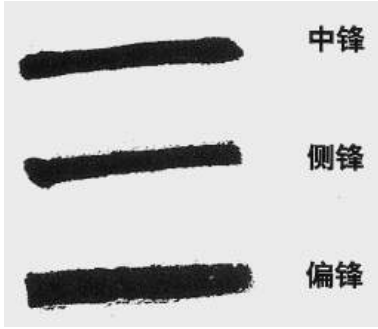
В обоих техниках основная роль в процессе письма принадлежит туши, а цвета добавляются последними. Краска является лишь заполняющим, но не структурным началом китайской живописи, что и отличает ее от западной акварели и гуаши. Живопись без тушевого контура и тушевых штрихов, только красочным пятном или цветной линией называется «бескостной» (*мэй гу фа*), т.е. не структурированной. Среди интеллектуалов она считалась простонародной, и лишь у мастеров шанхайской школы 2-й половины XIX в. ее приемы начали вводиться в тушевую живопись.

Как и в каллиграфии, в живописи различаются «методы кисти» (**би фа**) и «методы туши» (**мо фа**). Первые касаются приемов ведения кисти, вторые — разведения и вариантов прокраса туши. За счет подборки волоса разных сортов и длины китайская кисть совмещает в себе полярные пластические качества. Она имеет правильную круглую форму, острый, но мягкий кончик и упругую основную часть. Работая то кончиком кисти, то всем волосяным пучком, можно разнообразить толщину линии, не меняя кисти. Основные «[приемы] использования кисти» (*юн би*) таковы:

1. «Сцентрированный кончик» (*чжун фэн*) или «спрятанный кончик» (*цан фэн*) — кисть движется в вертикальном положении, и ее кончик приходится на середину линии. И в каллиграфии, и в живописи такая техника называется «кисть овалом» (*юань би*), и в онтологической оппозиции **инь-ян** (см. т. 1) она соотносится с полярностью *ян* [*I*], символом которой является круг, а коррелятом Небо. Ведение кисти может быть легким или с нажимом, медленным или быстрым. Нажим свидетельствует о степени владения гравитацией, а скорость ведения — о восприятии времени. Вся эта информация раскрывается пластикой линии.
2. «Наклоненный кончик» (*цзэ фэн*) — кисть движется в наклонном положении. В каллиграфии и живописи данная техника называется «кисть углом» (*фан би*), и она соотносится с полярностью *инь* [*I*], символом которой является квадрат, а коррелятом Земля.
3. «Кончик боком» (*пянь фэн*) или «непослушная кисть» (*ни би*) — кисть ведется боком, поэтому у «послушной кисти» (*шунь би*) внезапно обнаруживается «непослушный» кончик, прописывающий неровный контур, что сообщает линии пластическое разнообразие.
4. «Расколотый кончик» (*сань фэн*) или «расщепленная кисть» (*по би*) — собранный после обмакивания в раствор туши или краски кончик кисти распушают сплющивающим ударом о поверхность тушечницы, за счет чего линии и точки приобретают неопределенные очертания, а внутри них возникают белые прогалины.

В отличие от каллиграфии, в живописи кисть может совершать не только повороты *чжуань би*, но и накаты *гунь би*, и заломы *чжэ би*.

В зависимости от количества набранного раствора кисть бывает либо «сухой» (*гань би* или *ку би*), либо «влажной» (*ши би*). «[Приемы] использования туши» (*юн мо*) связаны с соотношением воды и красочного пигмента в тушевом растворе, а также способами прокраса. Традиционно различают пять видов прокраса: 1) «сухая тушь» (*цзяо мо* или *цянь мо*) — тушь, разведенная в малом количестве воды, а потому прокрашивающая неравномерно, с прогалинами фона; 2) «густая тушь» (*нун мо*) — тушь густого разведения, создающая равномерный глубокий тон; 3) «тяжелая тушь» (*чжун мо*) или «влажная тушь» (*ши мо*) — тушь, разведенная в большом количестве воды, чуть светлого тона, легко растекающаяся, со слабо видными подтеками; 4) «редкая тушь» (*дань мо*) — тушь, разведенная до среднесерого тона, свободно растекающаяся, с хорошо видными подтеками; 5) «светлая тушь» (*цин мо*) — прозрачная тушь светло-серого тона.



На колористические характеристики одного и того же тона влияют наполнение кисти раствором и скорость ее движения. Например, если размашисто вести кистью с переполненной «густой тушью» (*нун мо*), то она будет походить на «влажную» (*ши мо*). Воплощение метаморфоз (*бянь хуа*) — одна из самых приоритетных задач китайских мастеров. Она распространяется на все аспекты традиционной техники живописи, представляя собою ключевую онтологическую установку китайского менталитета.

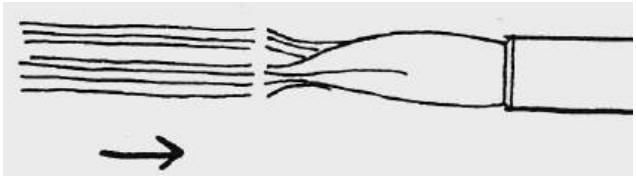
Линии, проведенные «сцентрированным кончиком» *чжун фэн* (верхняя), «наклоненным кончиком» *цзэ фэн* (средняя) и «боковым кончиком» *пянь фэн* (нижняя)

При многослойной технике письма тушью возможны следующие варианты совмещения слоев: 1) если нижний слой полностью просох, то «густая тушь» перекрывает «редкую»; 2) если нижний слой влажен, то «редкая тушь» размывает «густую»; 3) если нижний слой подсушен не полностью, то «редкая» и «густая» тушь взаимно перекрывают друг друга. Каждый вариант взаимодействия слоев используется как самостоятельный художественный прием. Нередко в одном произведении в разных местах применяются все три варианта. Овладение этими приемами оттачивается временем, поэтому настоящее мастерство приходит только в преклонном возрасте.

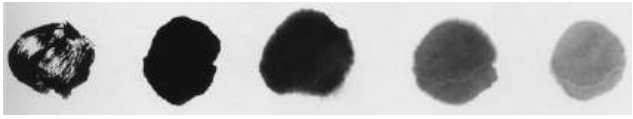
Столетиями вырабатывались и совершенствовались разнообразные и очень сложные приемы использования туши. Их целью было расширение тонального диапазона туши и краски, увеличение пространственных эффектов прокрашенного участка изображения. Среди тушевых техник у виртуозов кисти популярны: «прерванная тушь» (*по мо* [*1*]) — тушь наносится последовательно по полностью просохшим слоям (иногда до 10–25 слоев) от светлого тона к темному, что позволяет добиваться особой глубины черного цвета; аналогично работают и в технике «прерванной краски» (*по сэ* [*1*]); «разбрызганная тушь» (*по мо*) или «разбрызганная краска» (*по сэ*) — тушевой или красочный раствор разбрызгивают на нужный участок изображения так, чтобы он растекался по всем направлениям одновременно, добиваясь эффекта естественной мутности тона. Помимо вышеперечисленных есть техника «сухой туши» (*цзяо мо фа*), «нагроможденной туши» (*цзи мо фа*), «давнишней туши» (*су мо фа*) и др. Китайская тушь сохнет быстро, после чего она уже не дает подтеков при нанесении следующего слоя. Обычно краска наносится поверх туши, но случается и обратная последовательность.

Для изображения конкретных объектов в китайской традиции были разработаны специальные графические элементы. Большинство из них имеют каллиграфический генезис и аналоги, прописанные в трактатах. При этом если в каллиграфии используется термин «черта» (*хуа* [*4*]), то в живописи — «линия» и «штрих». Существуют три основные группы изобразительных элементов: 1) контурная линия (*сянь* [*15*]) — прописывается последовательным и равномерным движением обычно отвесной кисти, в каллиграфии ей соответствуют вертикали и горизонтали уставных почерков; 2) моделирующие штрихи (*цунь* [*3*]) — создаются скользящими отмашками наклонной кисти, в каллиграфии им соответствуют откидные черты; 3) точки (*дянь* [*3*]) — наносятся отрывистыми касаниями кисти, они аналогичны точкам в каллиграфии. Каждый элемент располагает широким диапазоном вариантов. Написание элемента разучивается как отдельный вид движения кистью, с которым связаны определенные энергетические циркуляции, соединяющие художника и его произведение с энергопотоками окружающего мира.

Контурная линия *сянь* используется как самостоятельная техника «контурного рисунка» (*бай мяо*) или как вспомогательная, для «очерчивания» (*гоу* [*6*]) формы перед ее проработкой моделирующими штрихами. Китайские живописцы исходят из принципа типологической инвариантности нескольких основных геомантически осмысленных форм. Для каждого типа, как и в каллиграфии, была разработана оптимально эффективная последовательность движений кисти. Например, прописывая контур овального камня, кисть должна проделать движение, как при написании иероглифа *коу* [*2*] («рот») в уставном почерке. Очерчивая форму овального камня, кончик кисти центрируют. При поворотах кончик наклоняют. Этот прием обозначается взятым из каллиграфии термином «круги в квадрате» (*фан чжун дай юань*). На поворотах не должно быть



«Расколотый кончик» *сань фэн*



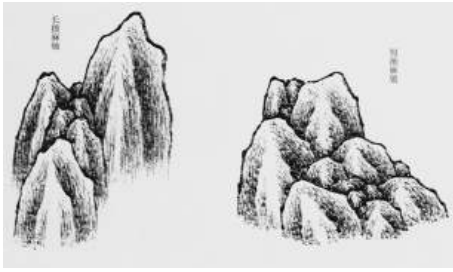
Пять видов тушевого прокраса (слева направо): «сухая тушь» (*цзяо мо*), «густая тушь» (*нун мо*), «тяжелая тушь» (*чжун мо*), «редкая тушь» (*дань мо*), «светлая тушь» (*цин мо*)

излишних рубцов, чрезмерных клякс и угловатых выступов. Хорошо выполненный контур обязан воплощать один из двух принципов: «снаружи квадратно, внутри округло» (*вай фан нэй юань*) или «внутри квадратно, снаружи округло» (*нэй фан вай юань*). Выполнить эти установки на должном уровне можно, только глубоко прочувствовав различие, взаимосвязь и взаимопревращения иньского и янского начал мироздания.

После того как контурная линия обозначила силуэт предмета, его форма моделируется штрихом. В отличие от западной штриховки (в том числе и индийской «патрака»), передающей объем и фактуру объекта, китайский штрих не только моделирует выпуклости и впадины предмета, но одновременно выражает его внутреннюю структуру. Неотъемлемым компонентом этой структуры является внутренняя пустотность (**кун [1]**; см. т. 1), присущая всем формам. Эта внутренняя пустотность должна соединять изображение с внешней незаполненностью фона (**сюй**; см. т. 1), обеспечивая тем самым единую циркуляцию «энергопотоков» (*ши* [*5*]), которая нигде и ничем не может прерываться.

Древние живописцы разработали десятки видов штрихов, предназначенных для изображения объектов разного типа. Названия штрихам давались по их внешнему сходству с каким-либо предметом, как природным, так и рукотворным. Каждый вид штриха изучался и отрабатывался отдельно как самостоятельное пластическое движение. При изображении камней и гор применяется около двух десятков типов штриха, из которых наиболее популярны следующие.

1. Штрихи «длинная растрепанная конопля» (*чан пи ма цунь*) названы так за свое сходство с указанным растением, подвергшимся обработке. Их пишут наклонным кончиком кисти, которая движется сверху вниз. Задача состоит в том, чтобы в расположении штрихов все было «хаотично, но без хаоса» (*луань эр бу луань*).
2. Штрихи «короткая растрепанная конопля» (*дуань пи ма цунь*) отличаются от предыдущих меньшей протяженностью.
3. Штрихи «насечки большого топора» (*да фу пи цунь*) похожи на след от его удара. Их пишут наклонным кончиком кисти «густой» и «редкой» тушью попеременно. При «сухой кисти» возникают характерные для скорописи прогалины «летящее белое» (*фэй бай*). Штрихи прописываются параллельно, в их расположении недопустим хаос.
4. Штрихи «насечки маленького топора» (*сяо фу пи цунь*) отличаются от предыдущего типа меньшим размером.
5. Штрихи «лошадиные зубы» (*ма я цунь*) выделяет крючковатая квадратная форма. Они пишутся кончиком наклонной кисти. Мастера советуют рисовать такие штрихи разнообразными по очертаниям и размерам, но не стоит располагать близко друг к другу крупные и мелкие формы.
6. Штрихи «порванный пояс» (*чжэ дай цунь*) отличаются от предыдущих прямоугольной удлиненностью своей формы.



Штрихи «длинная растрепанная конопля» (*чан пи ма цунь*) и штрихи «короткая растрепанная конопля» (*дуань пи ма цунь*)

Штрихи «насечки большого топора» (*да фу пи цунь*) и штрихи «насечки маленького топора» (*сяо фу пи цунь*)

Для деревьев и прочей растительности существует другая обширная типология штрихов. Хорошо прописанные штрихи «соприкасаются, не соприкасаясь» (*лянь фэй лянь*). Их пластика должна быть естественной, с тем чтобы камни и горы обретали «животворную энергию» (*шэн ци*).

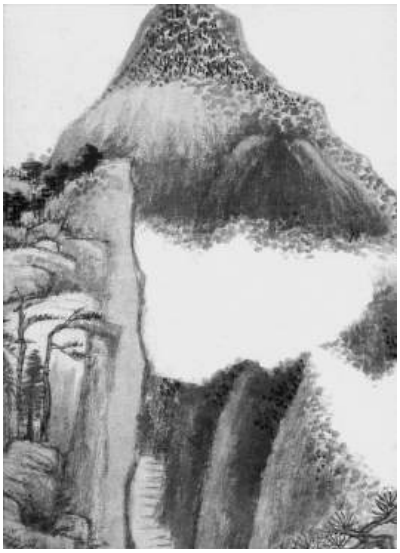
Точки или точечные мазки (*дянь* [*3*]) ставятся чаще всего тушью, реже краской. Они наносятся в пределах контура изображаемого объекта обычно справа налево. Их типология вкратце такова: 1) «круглая точка» (*юань дянь*) рисуется вертикальным кончиком кисти; первый слой точек делают светлой тушью, затем по просохшему слою ставят более темные точки; 2) «горизонтальная

точка» (*хэн дянь*) ставится сильно наклоненной кистью; капсулообразная форма точки может иметь скругленные или заостренные очертания; 3) «вертикальная точка» (*чжи дянь*) ставится наклонной кистью; 4) «косая точка» (*се дянь*) отличается от предыдущей боковым наклоном; 5) «расщепленная точка» (*сань би дянь*) ставится резким строго вертикальным касанием расщепленного кончика кисти. Считается, что пластические и колористические вариации темных и светлых точек должны передавать энергопотоки (*ци ши*). Изобразительная функция точки определяется общим контекстом изображения. Мастера нередко совмещают «горизонтальные» и «вертикальные точки»; тогда первые становятся кустами, а вторые — деревьями. «Горизонтальная точка» вверху горы обозначает мшистые уступы, внизу — кроны деревьев. «Расщепленная точка» может изображать мох, перо птицы или мех животного. Подобная неоднозначность точки стимулирует игру воображения. По пластике абрис точки может быть мягким или жестким, острым или тупым. При этом в жесткости должна присутствовать мягкость, а в мягкости — жесткость. Некоторые удлиненные точечные мазки по своим формам визуально приближаются к штрихам, но характер касания и отрыва кисти соответствует технике письма точки.

Пластика линий, штрихов и точек выражает глубинные мировоззренческие принципы, а их восприятие ориентировано на сложный категориальный аппарат традиционной эстетики. Изначально данный аппарат формировался в сфере каллиграфии, что и предопределило «каллиграфическое восприятие» живописных форм. Данное восприятие сфокусировало в себе специфику национального менталитета и остро ощущается представителями китайской культуры при контакте с искусством других стран.

К чисто живописным техникам относятся «растушёвка» (*ца*) и «прокрас» (*жань*). Растушёванный рисунок иногда похож на заштрихованный, но при штрихах видны следы движения кисти, а при растушёвке — нет. Растушёвка наносится наклонной расплющенной кистью или пальцами поверх штрихов. Тональная моделировка производится от светлого к темному. Такая последовательность эффективна для передачи внешней и внутренней динамики изображаемых объектов. Она непосредственно связана с навыками «каллиграфического восприятия». С помощью растушёвки выявляют светлые и затемненные части камней и гор. Прокрас производится светлой тушью или краской легкими касаниями наклонной кисти. При прокрасе не должно быть рубцовых затёков. Особые требования предъявляются к глубине тона. Градации тонов подчеркивают выпуклости и впадины форм и раскрывают их внутреннюю пустотность. При завершении работы усиливаются темные места. Прокрас может быть «сухим» или «влажным». В гармоничном произведении одно должно дополнять другое.

Последовательность письма включает пять этапов: 1) вначале светлой тушью или карандашом намечают расположение и контуры крупных объектов; 2) затем прорабатывают формы модели-



Пример штрихов «насечки большого топора» (*да фу пи цунь*) на свитке Ма Юаня «Шагать, притоптывая в такт песни». Нач. XIII в.

Применение круглых, горизонтальных и вертикальных точек в произведении Дун Ци-чана. Кон. XVI — нач. XVII вв.

рующими штрихами; 3) по просохшей штриховке наносится растушёвка; 4) по растушёвке ставятся точки (*дянь* [*3*]), но иногда их рисуют после нанесения цвета; 5) цвет наносится последним прямо по туши; прокрас начинается со светлых тонов и завершается темными; вначале наносятся теплые, розово-бежевые тона, затем по ним — холодные, сине-зеленые тона.

Создавая композицию, необходимо соотносить крупное и мелкое, высокое и низкое, опустошенное (*сюй*) и заполненное (*ши* [*2*]), удаленное и близкое (*юань-цзинь*). Это соотношение называется «зов–отклик» (*ху–ин*). Связь всех элементов композиции неизменно носит динамический характер, независимо от того, подразумевает сюжет наличие движущихся объектов или нет. Важно отметить, что принцип «зова–отклика» является общим для каллиграфии и живописи.

Живописцу надлежит выдерживать определенную традицией последовательность прописывания композиции по вертикали и горизонтали, которая зависит как от жанра произведения, так и от традиции конкретной школы. В панорамных пейзажах, как правило, вначале прописывается низ, затем середина композиции, потом ее верх. Обычно вначале проходят кистью правую часть, затем — левую; в редких случаях прописывание осуществляется слева направо. После гор пишут деревья, затем водопады, реки и озера, потом облака и дымку. Сложностью китайской живописи обусловлена длительность обучения и наличие узкой специализации мастеров по отдельным техникам и темам внутри всех жанров. Универсализм же является прерогативой крупного таланта и безмерного трудолюбия.

Техника китайской живописи не оставляет места для спонтанных импровизаций и поправок. Вся композиция и последовательность действий должны быть тщательно продуманы — в этом смысл повторяемого из трактата в трактат постулата «идея существует прежде кисти» (*и цзай би сянь*). Художественный замысел обдумывается длительно, но когда состояние «готовности» достигнуто, то наступает момент, в который, как сообщают авторы трактатов, мастер как бы «вдруг» хватается за кисть и в безудержном порыве создает свой шедевр.

Анализ азов техники письма показывает, что взаимосвязь микро- и макроуровней художественной формы в китайской живописи имеет иерархию, обратную по сравнению с западными техниками письма. В китайской живописи микроформы (линии, штрихи, точки) сообщают более емкую и непосредственную информацию о психосоматических и духовных достижениях автора, чем макроформы, передаваемая которыми информация опосредована многослойной семантикой и сложным синтаксисом изображения. Знание основ техники позволяло знатоку при близком пристальном рассматривании произведения осуществлять так называемое «прописывание взглядом», т.е. не пассивно созерцать, а умозрительно «повторять» все движения авторской кисти. Подобное сотворчество углубляло понимание психосоматических и духовных достижений автора, было условием «духовной встречи» двух отдаленных в пространстве и времени личностей.

** Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Пер. с кит., предисл. и коммент. Е.В. Завадской. М., 1969 (переизд. М., 2001); *Ши-тао.* Беседы о живописи монаха Горькая Тыква / Пер. с кит., предисл. и коммент. Е.В. Завадской // *Завадская Е.В.* «Беседы о живописи» Ши-тао. М., 1978; *Гу Дэ-жунь.* Цяньцзян шаньшуй (Коричнево-розовый пейзаж) // Чжунго-хуа цзифа шифань (Образцы техники рисования китайской живописи). Ухань, 2003; *Ли Мин-яо.* Шаньшуй (Пейзаж) // Чжунго хуа цзифа (Техника китайской живописи). Т. 1–2. Шанхай, 2007; *Лю Чжи-бай.* Шаньшуй (Пейзаж) // Сеи-хуа фань (Образцы живописи направления «писать идею»). Пекин, 2005; *Сюй Юн-вань.* Цзяо мо ку би шаньшуй (Пейзаж в технике сухой туши и сухой кисти) // Чжунго хуа цзифа синь цзе (Современные разъяснения по технике китайской живописи). Хэфэй (Аньхой), 2002; *Чэнь Чжи-мин.* Гохуа шаньшуй (Пейзаж [техники] *го-хуа*) // Хуйхуа цзяочэн (Учебные курсы по живописи). Шанхай, 2007; *Kwo Dawei.* Chinese Brushwork in Calligraphy and Painting: Its History, Aesthetics, and Techniques. N.Y., 1990.

В.Г. Белозёрова

Эстетика традиционной живописи

Живопись и философия

Дуалистический характер китайской философской мысли сказывается на многих аспектах традиционной живописи и проявляется по-разному. Этот дуализм априорно присутствует в противоположности конфуцианской и даосско-буддийской эстетических концепций. Китайская эстетика характеризовала подлинное мастерство либо как изысканное, либо как безыскусное. Творчество художника представало то серьезным, тяжелым трудом, то легким, спонтанным действием, близким к игре. Порой художник целенаправленно изображал в картине все, вплоть до малейших деталей, видя в этом ее совершенство, а иной раз живописное произведение предстает как нечто эскизно незавершенное. Осознание дуализма мира, утверждаемого конфуцианством и претворяемого в даосизме и буддизме, служит основой для построения живописного образа, свидетельствующего, однако, о том, что в целом мировосприятию китайца более свойственна синкретичность, в пределе стремящаяся к тому, чтобы приобрести качества органической целостности.

Понятийный строй текстов по эстетике живописи многопланов, и в них тоже присутствует это двуединство. Среди текстов, непосредственно посвященных эстетике живописи, мало спекулятивно-умозрительных сочинений. Они чаще всего представляют собой практические наставления, касающиеся образа жизни мастера и художественной практики, поэтому группа эстетических категорий, раскрывающих прагматику творчества, наиболее обширна. Любая, самая отвлеченная категория в текстах постоянно сопровождается знаком *юн* [*2*] («применять/использовать»). Абсолютное, «истинное» деяние характеризуется как Путь-**дао** (см. т. 1). Само понятие деяния, под которым главным образом понимается «работа» духа, обозначаемо иероглифом *син* [*3*] или сочетанием двух иероглифов — *сю син*. Абсолютный характер истинного творчества выражают категории **цзы жань** («естественность»; см. т. 1) и **у вэй** («недеяние»; см. т. 1). Значительное место в текстах занимают этико-эстетические понятия: добро и зло, просвещенность и невежество, просветление и его отсутствие. Весь ряд оппозиций относится авторами лишь к профаническому уровню, ибо добродетель и заслуга, прегрешение и заблуждение выступают атрибутами повседневного, нейтрализуясь на уровне Абсолюта.

В обширной литературе о китайской живописи постоянно говорится о Пути-*дао*. Эта категория может означать также личный путь, определенное направление в живописи или живописную школу. Но прежде всего *дао* представляет собой одно из самых распространенных понятий китайской классической философии. И весьма важно то, что именно эта отвлеченная философская категория получила вполне адекватное выражение средствами живописи. В самом общем плане *дао* отражает основную философскую мысль о порядке и гармонии в природе, и как таковое это понятие применимо к любой вещи. Живопись, как и все другие явления культуры древнего Китая, существовала в системе концепции *дао*, определившей основные принципы, технику живописи и отношение носителей этой культуры к художнику.

Чжуан-цзы (см. т. 1) утверждал: «*Дао* не может быть выражено ни словом, ни молчанием». Китайская живопись потому и почиталась как самая эффективная форма выражения *дао*, что она больше многих других искусств обладала способностью передавать состояние, в котором «нет ни речи, ни молчания».

Постижение *дао* самой живописи было необходимым условием творчества китайских художников и теоретиков. Обычно в поисках собственных путей они обращались к опыту прошлого, выступая в роли его комментаторов. В прошлом искали и находили образцы для нового творчества и утвердившиеся эстетические нормативы. Каждое поколение вносило определенные коррективы в интерпретацию *дао*, причем в живописи фактор индивидуального понимания этой категории был значительно сильнее, чем в философии. В каждом штрихе гениального мастера, обладающего неповторимым своеобразием, воплощалось *дао*. Влияние художников и эстетиков усиливало изменения не только в живописной практике, но и в различных аспектах традиционной философской концепции *дао*.

Живописные «ипостаси» *дао* весьма многообразны. Какой-либо признак этой столь широкой по значению категории можно обнаружить в любом живописном мотиве. Самым распространенным символом *дао* является вода. В пейзаже водные глади и стремительные водопады были иллюстрациями умозрительных построений художника, желавшего отразить гармонию мира. Китайские мастера кисти целенаправленно стремились к тому, чтобы как можно полнее и многограннее раскрыть в живописи свойства *дао*.

Изобразительное искусство и эстетическая мысль

Происхождение живописи в Китае было теснейшим образом связано с похоронным обрядом и культом предков. Конфуцианский обряд сближал нынешний день с вечностью, поскольку, как заметил Г.С. Померанц, достигнутое тем или иным способом соединение с миром предков позволяло «осветить свою будничную жизнь вечным светом». Так и объекты, воспроизводимые китайским художником, пребывают одновременно в «земном» и «небесном» времени. При этом в его творчестве присутствуют два начала — ритуально-каноническое, побуждающее к повтору общеизвестного мотива, и спонтанно-личностное, позволяющее мастеру самостоятельно выбрать поворот темы и ее цвето-графическое решение.

Пейзажная живопись («горы-воды» — *шань-шуй*) и жанр «цветы-птицы» (*хуа-няо*) исходили из даосско-буддийского ритуала. Если конфуцианская живопись заостряла внимание на социальных аспектах жизни общества и личности, то даосско-буддийское искусство, напротив, отвлекало индивида от проблем социума. В целом китайские художники пытались выразить подобие в существовании мира и человека, причастность того и другого к тайнам вечности, сочетаемую с бренностью и быстротечностью.

В такой связи традиционность китайской живописи и заглавная роль в ней канона (который, по убеждению К.-Г. Юнга, выражает коллективное бессознательное) объяснялись не столько стагнацией этого искусства в процессе исторического развития (что и правда иногда наблюдалось), сколько самой «философией» времени, наличием в китайской культуре определенных «вневременных» архетипов.

По сути дела, в Китае до начала XX в. не существовало «внерелигиозной» (конфуцианской, даосской или буддийской) живописи. Но с периода Мин (1368–1644) сакральный смысл многих изображений сохранялся только как архетип — знак в русле эстетического, светского восприятия живописного образа, «святость» которого часто уже почти не осознавалась.

Исходя из ритуала, живопись была призвана запечатлеть сакральные смыслы Неба и Земли. Закономерно, что именно эти важнейшие космологические начала определяют структуру живописного свитка: между ними разворачивается основное действие, задающее внутреннюю динамику произведения. В трактате крупнейшего сунского мастера и теоретика пейзажа **Го Си** суть искусства композиции сводится к определению места Неба и Земли в свитке и их соотношения. «Прежде чем опустить кисть, непременно определи место Неба и Земли. Что же означают Небо и Земля? Верхнюю часть свитка в полтора *чи* отведи Небу, внизу же размести Землю. Между ними заботливо расположи пейзаж».

Одна из композиционных особенностей китайского живописного свитка (по приведенным выше причинам) состоит в огромной роли белых пятен, не заполненных рисунком, так называемых *тянь–ди* (Небо–Земля) или *кун бай* (пустотно-белое), которые служат обрамлением основного «живописного действа». Но Небо и Земля в творении китайского художника не пассивны, они вторгаются своей белой пустотой в главное изображение, представляясь то облаком, то разлившейся рекой. В материализуемой разными способами идее единства противоположностей прежде всего сказывается даосский характер традиционной живописи. Слова **сюй** (пустота; см. т. 1), **кун [1]** (пустотность; см. т. 1) и *куан* [*1*] (пустынность) часто встречаются на страницах теоретической литературы. Эта насыщенная смыслом пустота, скрывающая большую энергию, в некотором отношении аналогична известной даосской категории *у вэй* — «недеяния», т.е. кажущегося отсутствия движения (потенциальной активности).

Дай Цзинь. «Начинающие зеленеть весенние горы». 1-я пол. XV в.

Го Си. «Глубокая расщелина». 1-я пол. XI в.

Эстетика пейзажа

Объединяя три природные «стихии» — воду, камень и дерево, пейзаж сочетает их с четвертой своей составляющей — живописной организацией пространства и времени. Теория перспективы в эстетике пейзажа непосредственно решает задачу построения постигаемого зрителем во времени пространства.

Последнее в китайском живописном свитке строится в согласии с утвердившейся здесь системой «перевода» трехмерности мира на картинную плоскость. Художник нередко прибегает к так называемой рассеянной перспективе, т.е. (по терминологии П.А. Флоренского) создает «разноцентренность» композиции. В этом случае каждая часть свитка, написанная по законам линейной перспективы, имеет свой особый центр. Иными словами, точка фокусировки изображений постоянно меняется, побуждая зрителя к ментальному путешествию в соответствии с композиционной структурой пейзажа. Отклонения от физической «достоверности» в передаче светотени тоже семантически обоснованы: оперируя светом и тенью, китайский художник «высвечивает» наиболее важное, часто действуя в ущерб оптическим законам, требующим, чтобы та или иная область изображения оставалась затененной.

Динамика пространственной структуры живописного свитка функционально связана с видимым искривлением пространства, соответственно влияющим на темп течения времени, который замедляется. Этот эффект обыгрывался китайским художником с целью создания «микрокосма» в живописном пейзаже. Динамичность позиции зрителя, обусловленная тем, что точка схода взора расположена то ниже, то выше уровня горизонта, выявляет искривленность пространства. Такой способ изображения, раздвигающий границы пространства и переводящий его в другое качество (единого пространства–времени), сообщает пейзажу ту монументальность живописного образа, которая практически не зависит от размеров картины. В этой связи «охват» явления в пространстве, выступая одновременно и его временны́м выражением, представлял собой живописный прием, имманентный всему мироощущению носителей традиционной китайской культуры. Пространственная «тайна» пейзажа раскрыта в теории «трех далей», изложенной в «Линь цюань гао чжи цзи» («Сборник [записок о] высоких помыслах о лесах и родниках»/«Заметки о высокой сути лесов и потоков», XI в.) — сочинении Го Си, знаменитого мастера периода Сун (960–1279), записанном его сыном — Го Сы. Решение пространства в китайской пейзажной живописи, лишенное линейности как знака секуляризации искусства, предстает бесспорным свидетельством не светской, а религиозной сути жанра. Смешение масштабов, соединение нескольких точек зрения в одной композиции должно было сообщать зрителю ощущение иной, духовной, реальности, отличной от чувственной данности.

Эстетический смысл жанра «цветы-птицы»

Развитие жанра «цветы-птицы» (*хуа-няо*) отражает связь с традиционной поэзией и философией. Так, образно-символическое значение мотивов жанра *хуа-няо* было не меньшим, чем эстетическое. В теоретических трактатах отмечалось различие творческих приемов у корифеев этого жанра — художников X в. **Сюй Си** и **Хуан Цюаня**, унаследованное преемниками. Лапидарная характеристика, принимающая в расчет различия бытия обоих мастеров, принадлежит Го Жо-сюю (XI в.): «Мастер Хуан славил богатство и красочность жизни, Сюй Си в сельской жизни предавался фантазии». Стиль Хуан Цюаня получил в китайской эстетике название *се шэн* — букв. «писать жизнь», а стиль Сюй Си именовался *се и* — «писать идею». Позднее эти понятия были пере-

Хуан Цюань. «Дикие утки в камышах». X в.

несены на пейзаж и живопись в целом, но знаменательно, что появились они именно в жанре «цветы-птицы».

Особый раздел жанра составляет возникшая в X в. живопись так называемых **сы цзюнь-цзы** — «четырех благородных [растений]», под которыми подразумевают орхидею, дикую сливу *мэй* [*1*], бамбук и хризантему. В китайской живописи эта разновидность жанра *хуа-няо* может рассматриваться как самая популярная наряду с пейзажем.

Среди «благородных» слива *мэй* [*1*] связана по преимуществу с космогонической символикой; живопись бамбука раскрывает суть конфуцианской этики и даосско-чаньской философии; орхидеи и хризантемы исполнены человечности. Изображение хризантемы, выступавшей постоянным образом классической поэзии, полно литературных ассоциаций. Живопись орхидей практиковали известные мастера (например, **Чжао Мэн-фу**), художники-литераторы и многие художницы, а важнейший трактат по живописи орхидей был написан Ли Жи-хуа, теоретиком искусства периода Мин. Шедевры живописи бамбука принадлежат таким мастерам, как Вэнь Тун, **Су Ши** (период Сун; см. также т. 3), Ли Кань и **Ни Цзань** (период Юань). Техника кисти в живописи бамбука разрабатывалась до мельчайших деталей, касающихся изображения разных пород и отдельных частей растения, причем способ написания листьев бамбука, как и рисунок всех деталей цветущей сливы *мэй* [*1*], часто отождествлялся с приемами каллиграфии.

Интересно, что художники жанра *хуа-няо* по случаю создавали образцы композиций для оформления почтовой бумаги и конвертов, а также для произведений художественного ремесла. Поэтому, рассуждая о декоративности китайского искусства и его символике, исследователи обычно имеют в виду именно жанр «цветы-птицы», близко примыкающий к прикладному искусству, в чем тоже таится одна из эстетических особенностей китайской живописи.

Эстетика портрета

Философский смысл понятий Неба и Земли запечатлен не только в пейзаже, но и в портрете. В триаде Небо–Земля–Человек (**сань цай**; см. т. 1) последний компонент не получил своего самостоятельного символа, а выражался комбинацией черт Неба и Земли. При этом важно отметить, что подъем портретного искусства, например, во времена Тан или Мин, не мог сравниться с господствующей ролью этого жанра в эпоху Хань (206 до н.э. — 220 н.э.). До нас практически не дошли памятники ханьского искусства, но письменные источники свидетельствуют о необычайном распространении в тот период портретной и жанровой живописи, относимых в китайской традиции к одному и тому же жанру *жэнь-у* («люди / человеческие существа»).

Понятие «портрет» китайские теоретики выражали несколькими терминами. Су Ши и Чэнь Цзао использовали словосочетание *чуань шэнь* (букв. «передавать, выражать душу»), а Ван И — *се сян* («писать образ»). Дин Сы-мин и Дин Гао определяли портрет как *се чжэнь* («писать истинную [природу человека]»). Основное значение в данной семантической структуре приобрел знак **шэнь [1]** («душа», «духовное начало», «бог», «божество», «сверхъестественный», «непостижимый», «жизненная сила», «мировая душа»; см. т. 1, 2). Таким образом, в семантике понятия «портрет» китайские теоретики выразили основную цель портретной живописи: стремление максимально воплотить в ней «духовное начало», «сущность человека».

Философский смысл присутствия в феноменах мира божественной природы Неба и Земли раскрывался также посредством символики чисел, геометрических форм, цвета и фантастических форм.

Эстетический смысл числа и тени

Среди многочисленных понятий, дающих ключи к сути китайской живописи, число занимает особое место. Поскольку Небо — воплощение образа Единого, а Земля — идеи множественности, нечетные числа от одного до девяти выступали знаками Неба, а четные от двух до десяти считались манифестациями Земли. Один и два, в сумме дающие триаду, выражают в сочетании идею слияния Неба и Земли, а также символизируют мощь Неба, сосредоточение силы *ян* [*1*] (см. т. 1, 2 **Инь–ян**); три помноженное на четыре дает двенадцать — число месяцев в году, и как следствие этого (оставаясь четным) данное число становится символом Неба. Существует два наиболее ярких воплощения эстетического осознания числа: в пейзаже школы так называемой «живописи без живописи» и в теории портрета, основанной на физиогномике. «Живопись без живописи» — это воплощение принципа «нулевого пути» (*сюй дао*), идеального отсутствия,

которое в художественном творчестве предстает как «недеяние». В этом случае художник, создавая картину, не пытается воплотить в ней свой замысел, он лишь действует кистью как послушный проводник безличного творческого начала.

Значимость в живописной композиции чистого листа бумаги или полотна шелка бóльшая, чем роль изображения, ибо изображение суть временны́е, пустое же пространство — вневременная, нейтральная, «нулевая позиция» (поле игры Абсолюта). Думается, что смыкание двух полярностей проявляется и в пристрастии китайцев к монохромной живописи, где все цвета «вмещены» в один. Имея в виду осознанную вовлеченность художника в диалог с Абсолютом, можно заметить некоторое умозрительное сходство между пустотами в пейзажных свитках **Ма Юаня** (ок. 1170 — ок. 1240) и **Ми Фу**/Фэя (1051–1107), с одной стороны, и золотыми фонами раннесредневековых мозаик и икон — с другой. «Просветы» в обоих случаях призваны выражать пространственно-временны́е данности иного, ирреального мира. Сказанное позволяет допустить, что китайский живописный свиток обычно строился на основе строжайших математических норм, как угадываемых во внешней организации изображения, так и составляющих его сокровенный смысл.

Пейзаж часто выступал воплощением наиболее отвлеченных числовых категорий; таким образом, и белый лист фона, и единая черта, по существу, представляют собой числовое выражение категории Единого. Разделение пейзажного свитка на три сферы — Небо, Землю и Человеческий мир — предопределяет все числовые соотношения. Верхняя, небесная часть построена на нечетных величинах (особенно популярны числа 3 и 5); нижняя, земная часть свитка характеризуется четными числами (преимущественно 2 и 4). «Срединный» мир человека полон сложных соотношений «небесных» и «земных» чисел.

Особенно сильны семантические числовые принципы в портретной живописи и в ее основе — физиогномике. Этические, мистические и эстетические стороны портрета сливаются воедино в его числовой символике, выражающей суть характера и судьбы человека (последняя так и называлась *тянь шу* — «небесные числа»).

Главные числовые выражения китайской живописи следующие: «нуль» («неизреченный путь», воплощаемый пустотностью пейзажных фонов; с древних времен нуль в китайской системе счета обозначался пробелом, пустой позицией, а знак нуля появляется в Китае в начале VIII в. — *Ред.*); «единица», олицетворяющая целостность произведения; число «два», за которым стоит дуальность женского и мужского начал (*инь–ян*), пронизывающая практически всю китайскую живопись; число «три», которое оказывается значимым и востребованным в теории живописи: «три стороны камня» (*ши ю сань фан*), «три дали» (*сань юань*) в пейзаже, «три категории» (*сань пинь*) и «три порока» (*сань бин*) в живописи.

Широко используемое китайскими художниками число «пять» («пять [основных] цветов», «пять оттенков туши», «пять вкусов» и т.д.) связывается с древней теорией «пяти первоэлементов/стихий/движений» (**у син**; см. т. 1). Значимость его в числовой культуре китайской живописи велика и потому, что оно выражает единство Неба и Земли (три плюс два).

Не менее важным «математическим» признаком в китайской живописи является и наличие геометрических форм: круг и вообще предметы округленных очертаний, согласно объяснению китайских теоретиков, выражают Небесное начало в мире; все же квадратные и прямоугольные конфигурации являются символами Земли; часто встречающаяся форма треугольника, прямо связанная с числом «три», олицетворяет силы Неба (например, древнейший иероглифический знак горы представлял собой ряд из трех треугольников, поэтому и горы в пейзаже нередко выступают как воплощение небесной силы).

Весьма важным в китайской эстетике с ее числовой природой было понятие центра (*чжун* [*1*]), немыслимого без окружающей его периферии четырех сторон света (*у фан*), определивших базовый принцип построения пространства в живописном свитке.

Существенной особенностью китайской эстетики числа является осознание единства бесконечно большого и малого (поэтому изображение на свитке одной веточки или цветка, по сути, в сжатой форме содержало информацию обо всем этом множестве).

Очевидно, что эстетическое понимание числа и его огромная роль в китайском искусстве вообще и в частности в живописи объясняется философским характером теории живописи, в которой сущность вещей выражалась категориями «идея», «первопринцип», тесно связанными с картиной «мирового порядка», закономерностью и числом. Поэтому и основной задачей эстетики числа было выражение синтеза предмета и пространства в сакральном и художественном планах.

Изобразительное искусство и эстетическая мысль

Бытовавшее представление о диалектике бытия зримо предстает и в цветовой символике живописного колорита. Черный цвет (*сюань*), сквозь который еле просвечивает красный, символизирует зарождение света в недрах мрака. Желтый — цвет спелых хлебов — обозначает Землю и ее плоды — результат слияния с Небом; посредниками в этом выступают облака, дождь или грозовой ливень (образы оплодотворения Земли Небом). Если красный цвет — символ брачного союза Неба и Земли, то желто-красный — знак Земли, оплодотворенной Небом. С этим набором цветов связан и образ Дракона (**лун**; см. также т. 2), который, играя огненной жемчужиной — молнией, является повелителем туч. В течение многих веков живопись драконов представляла собой самостоятельный жанр, крупнейшим мастером которого признан Чжан Сэн-яо (1-я пол. VI в.). Дракон, то появляющийся, то исчезающий в водной стихии и в облачном тумане, визуализировал ощущение единства бытия и небытия, непрекращающихся метаморфоз Вселенной. Образ *дао* проглядывал не только в самом изображении головы, хвоста или подвижного чешуйчатого тела дракона, но и в абрисе белых, не тронутых кистью частей свитка: так называемый «белый дракон» (*бай лун*) — чистое полотно без рисунка — почитался высшей формой воплощения образа *дао* дракона.

Одним из важнейших «архетипов» китайской эстетики (как, впрочем, и европейской), по мнению К.-Г. Юнга, является тень. Эту категорию в том или ином историческом контексте осмысляли по-разному: самый древний, глубинный слой «Канона перемен» («И цзин»), в силу своей графичности теснейшим образом связанный с живописью, рассматривает «тьму» (*инь* [*Л*]) в качестве первого из двух полярных элементов структуры мира. С древности категория тени, тьмы и таинственности связывалась с женским началом. Целые эпохи, согласно китайской историографии, были отмечены проявлением либо светлого (*ян* [*Л*]), либо темного (*инь* [*Л*]) начал в политике и культуре.

Знаменательно, что монохромная живопись интерпретировалась как «живопись тени». Это сказалось в содержании легенды эпохи Сун о происхождении монохромной живописи бамбука (**мочжу**): некая знатная госпожа из дома Ли лунной ночью увидела на окне тень, отбрасываемую бамбуком, и запечатлела ее тушью на бумаге. Результат показал, что такое изображение с большей силой воплощает сущность бамбука, чем бытовавшие до того времени его многоцветные изображения.

По утверждению историков эпохи Юань, аналогичным образом в китайской живописи возникла и монохромная техника **мо-мэй** — рисунка тушью цветов сливы *мэй-хуа*.

Светотеневая характеристика изображения в свитке была меньше всего связана с объективными физическими законами светотени, выражая скорее космогоническую или мистическую природу объекта. Таким образом, тень действительно возможно рассматривать как один из «архетипов» китайского эстетического сознания, преломленный в живописи.

Трактовка тени в европейской философии и эстетике (отмечающей негативные стороны этой категории применительно к вещи или человеку) противоречит понятиям китайской эстетики, которая видит в тени один из аспектов эманации Абсолюта — Пути-*дао*, Великого предела (*тай цзи*) — проявление пассивного начала *инь* [*Л*], являющегося дополнительным к активному началу *ян* [*Л*]. Так и живописец или поэт, по словам Хуан Юэ, подобны «тени сосны на дороге» и лишь отражают творчество самой природы.

В составленном по указу сунского императора Хуй-цзуна (**Чжао Цзи**, 1082–1135, прав. 1101–1126) знаменитом каталоге «Сюань-хэ хуа пу» («Каталог живописи [периода] Сюань-хэ», 1119–1126) сказано, что достигший истинного мастерства не знает, «*дао* ли есть живопись или живопись — это *дао*», поскольку он не видит границы между существованием природы и внутренней жизнью человека. В эпоху Сун произведение мастера, созданное по законам *дао*, ставилось выше творений природы.

Присутствие естественности (*цзы жань*) в творчестве художника невольно превращало его действия в «недеяние» (*у вэй*), позволяя мастерству выступать в качестве безыскусности. Поэтому естественность рассматривалась как основной признак гения. По утверждению современного китайского ученого Шэнь Шу-яна, это понятие обладает двумя важнейшими свойствами, имею-

У Чжэнь. «Ветка бамбука на ветру». 1350 г.

щими отношение к эстетике живописи: «*хэ ли* — сообразность с первопринципом и *чуань шу* — высокая квалифицированность мастера».
Художник, будучи весьма чувствителен к игре света и тени, к цветовому богатству мира, отвечает на каждое из них особым состоянием души, в то же время зная, что и все многообразие красок не выражает полностью подлинной природы цвета. Истинный образ вещей есть отсутствие образа (*чжи сян у сян*). Мысль творческой личности, развиваясь в этом направлении, оттачивается и становится гибкой благодаря достигнутой способности пребывать во Вселенной без имени (*у мин*), не различать феноменов (*у сян*), видеть все противоположности «стертыми».

Эротическая символика

Анализ «сексуального кода» традиционной живописи представляет особый интерес уже по той причине, что все исследователи всегда отмечали подчеркнутую стыдливость китайских художников. Действительно, ее основные жанры — пейзаж, цветы и птицы (травы и насекомые), бытовая живопись и портрет в сопоставлении с классическим европейским искусством предстают лишенными эротических сюжетов и чувственных образов. Конфуцианскими правилами живописи предписывалось быть чисто интеллектуальным явлением (**вэнь**; см. т. 1), очищенным от неблагопристойности. Сексуальные сюжеты имели право на существование лишь в «вульгарной» (*су* [*2*]) графике. В реальности далеко не все художники придерживались этих предписаний и охотно создавали «весенние картины» (**чунь хуа**). Но даже при соблюдении конфуцианской морали присущие китайской живописи суггестивность, особое искусство намека и недосказанности позволяли выражать чувственность, вызывать сексуальные аллюзии весьма изощренно и многообразно. Изображения цветка и бабочки, пейзажа, архитектурного ансамбля, различных предметов, например вазы, стрелы, скипетра *жу-и* и т.п. содержат богатый образный мир, пронизанный сексуальностью.
Создание живописного свитка как единства символов требовало развития коррелятивного/ассоциативного мышления (см. т. 1, с. 48–49; т. 5, с. 28), которое создавало общность, целостность восприятия разрозненных символов. В китайской культуре с глубокой древности фигурируют такие общечеловеческие образно-символические архетипы, как небо, луна, тень, вода, дерево, треугольник, дракон, змея, сердце, печень, огонь и др., которые теснейшим образом связаны с сексуальным кодом живописи, являющимся одним из многих ее смысловых пластов, поскольку благодаря близкому родству с иероглификой она обладает повышенной семантичностью. В китайской литературе о живописи этот параметр специально не рассматривался. Суждения китайских исследователей о сексуальном смысле тех или иных живописных образов можно найти лишь в описаниях жизни художников, или в их характеристике аналогичных мотивов в художественной литературе, или в книжной иллюстрации.

Юнь Шоу-пин. «Пионы пяти цветов». 2-я пол. XVII в.

В научно-исследовательском преодолении границы между высокой культурой (*вэнь*) и ее, условно говоря, вульгарной (*су*) ипостасью большую роль сыграли капитальные труды крупного немецко-американского синолога В. Эберхарда (1909–1989), среди которых в разбираемом аспекте выделяется «Словарь китайских символов» (1983, англ. пер. 1986), послуживший основой для соответствующих публикаций Е.В. Завадской (1993) и Л.И. Исаевой (2006). Значительный пласт в нем составляет растительный код, описанный в более чем сотне статей. Образы-символы растений в китайском искусстве являются, пожалуй, центральными. Практически все деревья, цветы, травы в той или иной степени могут вызывать эротические ассоциации и являться сексуальным возбудителем. Азалия — воплощение женской соблазнительности, ее называют «цветок кукушки», что наводит на мысль о непостоянных связях; баклажан же, напротив, имеет

Изобразительное искусство и эстетическая мысль

форму, напоминающую фаллос, и тем самым «работает» как сексуальный провокатор; даже буддийское священное дерево бодхи включено в сексуальный код — понятие вода-сок бодхи (*пути шуй*), т.е. воды просветления, — это метафора спермы; сердце-цветок (*хуа-синь*) — одно из названий женских половых органов; девственность обозначается как желтый цветок (*хуан-хуа*); лотос и пион (особенно красный пион) (*хунлянь*) — женские гениталии; нарцисс, как и орхидея, обозначает супружеские отношения; цветы сливы *мэй-хуа* — обычное название для девиц легкого поведения. Выражение «Цветы сливы цветут во второй раз» имеет эротический смысл: «второе соитие в одну и ту же ночь».

Изображения насекомых и птиц также вызывают сексуальные ассоциации. Бабочка и пчела, берущие нектар из цветка, символизируют соитие, которое описывается, как «любовное безумие бабочки и дикой пчелы». Иероглиф *няо* («птица») обозначает фаллос и вообще является бранным словом. Ласточкины гнезда — это известный возбудитель мужской сексуальности, поэтому и изображения ласточек содержат эротические аллюзии, «курицей» (*цзи* [*13*]) кличут проституток; две сороки, символизирующие, как известно, радостную встречу сказочного Пастуха и Ткачихи, могут иметь и сексуальный оттенок: «уточки-мандаринки» (*юань-ян*), являющиеся олицетворением супружеской верности, имеют и иной смысл: так называется одна из 30 поз при соитии, описанных в эротологическом (см. т. 5 Общ. разд. **Эротология**) каноне «Дун-сюань-цзы» («Учитель Проникший в Таинственную Тьму»; см. т. 2 **Дун-сюань**). «Иволгой-куропаткой» иногда называют проституток; «перепелочки» — устойчивое обозначение девиц легкого поведения; «воробей», «воробушек» — название фаллоса; «зимородок» (*фэй-цуй*) — так называется одна из 30 поз при соитии. Две рыбки, играющие в воде, являются символом сексуальной удовлетворенности; «краб» («сушеный краб») считается прекрасным возбудителем мужской сексуальности; «угорь» обозначает фаллос, «желтый угорь» — это гомосексуалист. Заяц, особенно держащий пест и толкущий в ступе, символизирует мужскую сексуальную активность. Выражение «ловить зайца» обозначает «отправиться в публичный дом»; «зайчонок» — это нецензурное слово, «женский заяц» (*инь-ту*; см. т. 1 **Инь–ян**) — название влагалища. Лошадь в Китае является воплощением женского начала, вместе с тем словосочетание «глаз коня» обозначает отверстие на головке фаллоса, выражение «конь бьет копытом» характеризует одну из 30 поз при соитии. Священные мифологические животные — **цилинь** (см. т. 2), дракон (**лун**; см. также т. 2 **Лун**, **Цин-лун**), тигр (см. т. 2 **Бай-ху**) и черепаха (со змеей; см. т. 2 **Сюань-у**), символизирующие страны света, светила, первоэлементы (**у син**; см. т. 1), цвета, звуки, обладают также и сексуальным смыслом. Так, *цилинь*, приносящий счастье при деторождении, является образом-символом одной из 30 поз при соитии. Черепаха, точнее, иероглиф черепахи, предстает как графический символ фаллоса, а змея — женское начало, — слившаяся с черепахой, олицетворяющей мир воды и темного женского начала и одновременно мужской силы, — это один из центральных сексуальных образов китайского искусства. Дракон вида *цин лун*, сине-зеленый дракон, считается воплощением мужской сексуальности; лев или львы, играющие в мяч, — образ сексуальных игр (с мошонкой). Выражение «Два феникса танцуют в согласии» является названием одной из 30 поз при соитии. Изображение пары овец — двойное *ян* [*2*] служит образом мужской сексуальности. Многообразный мир вещей, воплощенный в китайской живописи, раскрыт В. Эберхардом как исполненный тонких игривых намеков, связанных с сексуальной сферой жизни человека. Так, кольцо (*юань-би* [*1*]) означает девственность; мяч, часто вышитый, прочитывается как подобие магическому, животворному яйцу — отсюда львы, играющие с мячом, а также драконы — с жемчужиной, имеющей аналогичный мячу символический смысл, предстают как сексуальные образы. Выражение «хороший стрелок» осознается как эротическая метафора. Кисть для письма нередко символизирует фаллос; оплывание свечей может осознаваться как страстность соития; сеть для ловли рыбы обозначает женские половые органы. Музыкальные инструменты, такие, как флейта, лютня-*пипа*,

Чэнь Хун-шоу. «Лотосы и уточки-мандаринки». 1-я пол. XVII в.

цитра-*цинь* [*3*], обладают определенным сексуальным смыслом. Выражение «слушать звук лютни» означает посещение публичного дома, *цинь* [*3*] выступает как метафора половых губ.
В пейзажных композициях с изображением гор и рек, деревьев, луны в небе, различных мостиков и павильонов, одиноких задумчивых рыбаков в лодке или странников также скрыт определенный сексуальный смысл. Горами, вернее яшмовыми горами, нередко называют женскую грудь, горная долина — это впадина между ними, соски же подобны виноградинам и плодам лотоса. Мост в эротической литературе обозначает область между анальным отверстием и влагалищем. Картина с изображением одинокого мужчины, прогуливающегося по мостику над водным потоком, имеет эротические аллюзии, может означать и гомосексуализм. Изображение заднего сада в архитектурном ансамбле определенно связывается с гомосексуализмом, как и выражение «любоваться полной луной», «трехэтажной башней» метафорически обозначает влагалище, треугольник — известный древний символ вульвы. Особой чувственностью и сексуальной напряженностью пронизаны различные природные стихии, взаимодействие объектов природы, функции предметов и т.п. Верховая езда, «скакать на коне» — это метафора соития; созерцать иву — значит посещать публичный дом; «шаг тигра» — название одной из 30 поз при соитии; любить ветер и луну означает сексуальную активность; облака и дождь символизируют сексуальное единство: облако — это взаимодействие партнеров, дождь — климакс, лететь, лететь вместе — означает взаимную любовь. «Дух вздымается до небес» — описание оргазма, выражение «есть жареную свинину» означает соитие. «Южным ветром» (*нань фэн* [*1*]) называют гомосексуализм, так как это словосочетание звучит так же, как *нань фэн*, означающее «мужской обряд», т.е. содомию.
Разумеется, сексуальные ассоциации большинства образов-символов китайской живописи не всегда воспринимаются зрителем. Возвышенные пейзажи **Фань Куаня** или виртуозные монохромные листы с изображением бамбука мастера **У Чжэня**, чистые, простые композиции **Ни Цзаня** не вызывают эмоций и мыслей из сексуального кода. Но подавляющая часть живописи цветов и птиц, жанровой и портретной живописи и частично пейзажа насыщена сексуальными аллюзиями в очень значительной степени. Думается, что в свитках **Ци Бай-ши** с изображением крабов содержится намек не только на японских захватчиков, как об этом обычно говорится, и известный живописный шедевр эпохи Сун «Лотос» выражает не только буддийский идеал чистоты и совершенства.

Первый закон живописи

В традиционной китайской эстетике весь круг проблем, связанных с природой живописи, особенностями таланта и художественного творчества, был очерчен сферой первого из шести законов живописи, сформулированных в V в. художником Се Хэ. Поэтому философия живописи в Китае может рассматриваться как комментирование и осмысление или даже «перефразировка» знаменитой его формулы *ци юнь шэн дун* («одухотворенный ритм живого движения»).
Самый важный компонент первого закона — понятие **ци [1]** («дух», «пневма», «газ», «воздух», «дыхание», «нрав», «энергия», «жизненная сила»; см. т. 1) — одна из основных категорий китайской философии. В зависимости от способов интерпретации этой категории теоретиков причисляли к той или иной эстетической школе. Развитие эстетики живописи шло по пути наполнения данной категории более емким содержанием. Первый эстетический закон живописи периодов Сун, Юань и Мин выступал в характерном написании формулы, где иероглиф **юнь [3]** (см. т. 3) — рифма, созвучие — заменен иероглифом *юнь* [*1*] — ритмическое движение. Вариативность допускалась и в понимании *ци* [*1*], хотя речь шла лишь об оттенках одной и той же мысли. В формуле Се Хэ (как и в более древнем понимании этого закона) подчеркивалось спонтанное «созвучие», вхождение художника в резонанс космосу, тогда как в более поздней редакции выявляется несколько иной характер этой сообразности,

Ни Цзань. «Деревья в долине реки Юшань». 1371 г.

основанный на ритмическом движении. Отсюда следует, что примерно с IX в. можно говорить о первом законе как постулате ритмической структуры произведения.

Острее всего в теории живописи ставился вопрос о природе ритмического закона «живого движения». Спорили в первую очередь о том, может ли человек научиться ему или такой «ритм» — суть «сверхъестественная сила», «небесный дар». Сравнительно небольшая группа теоретиков считала, что, созидая прекрасную форму, художник тем самым привносит в нее и «одухотворенный ритм». Сунский теоретик искусства Го Жо-сюй, напротив, говорит о врожденном знании «одухотворенного ритма» и недостижимости его путем обучения. Обладающий этим врожденным знанием считался исключительным явлением, поэтому можно сказать, что *ци юнь* выступает в китайской эстетике и как свойство истинного таланта, атрибут гения, а иногда и как синоним этого понятия.

Вторая часть формулы первого закона — *шэн дун* более конкретна по содержанию и не связана с какой-либо философско-эстетической концепцией, хотя знак *шэн* [*2*] («живое, жизненное») вошел и в другое упомянутое ниже собственно эстетическое понятие *се шэн* (букв. «писать жизненное, живое, натуру»), оппозиционное к одной из важнейших эстетических категорий *се и* (букв. «писать идею, воображаемое»).

Весьма знаменательным было последовавшее по окончании периода Мин переосмысление первого закона, отразившееся в коренном изменении его формулы. Теоретик эпохи Цин Ло Даци, оперируя четырьмя атрибутами подлинного произведения, сформулировал это следующим образом: *ци гу гу я* — «одухотворенная структура [и] изысканность древности». С точки зрения этого позднего выразителя китайского вкуса, главными качествами образцового произведения были: причастность к Вселенной (*ци* [*1*]); выявление четкой структуры с помощью кисти и туши (*гу* [*6*]); власть традиции, отразившая стремление художника быть простым и естественным сообразно с идеалом древности (*гу* [*2*]); изысканность и утонченность, неразрывно связанные с первозданной «простотой» древнего искусства (*я* [*2*]). По суждению китайских ценителей и художественных критиков, свое живописное воплощение первый закон получил в творчестве немногих гениев.

Морфология живописи

В качестве методологического основания для изучения эстетического феномена китайской живописи может использоваться морфология, т.е. учение о структуре художественного объекта, как оно раскрыто, например, В.Я. Проппом (1895–1970) или французским философом А. Фосийоном (1881–1943).

Значительную часть морфологического анализа составляет рассмотрение атрибутов различных «действующих лиц» живописного свитка: от самого простого предмета до животных, людей и фантастических существ, фигурирующих в изображении. В частности, серьезный интерес представляет сочетание реальных и фантастических элементов композиции. Нередко они выступают в противоположных функциях: в горе или дереве художником увиден и отражен фантастический элемент (например, рисунок ветвей сосны напоминает изображение феникса), а вымышленные образы — мифический единорог **цилинь** (см. т. 2), дракон или трехлапая жаба — выписаны столь тщательно, с такой тягой художника к достоверной детализации, что кажется — эти существа подолгу позировали ему.

Ши-тао. «Прогулка у пруда». Кон. XVII — нач. XVIII в.

Важнейший признак традиционной живописи — наличие в картине элементов, выступающих как функции (зависимые переменные величины или соответствия между определенными величинами). Набор функций сравнительно узок, поэтому они нередко переносятся с одного предмета на другой. Этим объясняется характерная особенность китайской живописи, для которой справедливы слова В.Я. Проппа, высказанные по отношению к волшебной сказке: «С одной стороны, ее поразительное многообразие, с другой — ее не менее поразительное однообразие, ее повторяемость». Чаще всего функции используются в структуре произведения: так называемые «гость–хозяин» (*бинь чжу*), «открытое–закрытое» (*кай хэ*) и подобные

им. Порой отдельные функции отсутствуют, но это не меняет порядка применения остальных, поэтому структура живописного свитка в целом однотипна. Нейтральная позиция в живописном свитке (или «исходная ситуация», по определению В.Я. Проппа) является своего рода «вводом», обозначаемым через знак. Обычно эту роль играет какой-нибудь из доминантных элементов картины. Им может быть камень, который задает тон всему произведению, определяя «философию камня»; роль ввода исполняет и дерево или даже отдельный цветок. Анализ последовательно развертывающейся композиции показывает, что многие функции в ней расположены попарно или группами, значительно реже встречаются одиночные, причем некоторые из них имеют двойное морфологическое значение. В структуре свитка немалую роль играют вспомогательные элементы, используемые для связи функций между собой. Удвоение или утроение элементов — один из частных вспомогательных приемов. Утраиваются как детали атрибутивного характера, так и отдельные функции; их повторение может быть равномерным или же нарастающим.

Морфологический подход оказывается наиболее плодотворным при рассмотрении пейзажной живописи, произведений *хуа-няо* («цветы-птицы») и портрета, выступающего как часть жанра *жэнь-у* («люди»). Но в жанровой живописи в целом морфологические элементы и функции собственно бытовых сцен прослеживаются менее четко.

Морфологический анализ традиционной живописи не будет полным без учета ее связи с каллиграфией. Эта связь не исчерпывается лишь каллиграфической природой живописной техники. Между изображениями в живописи и письменными знаками существует изначальное, природное единство (для всех первобытных культур, включая китайскую, понятия «писать» и «изображать» были синонимами).

Традиция связывает происхождение живописи с мифическим правителем **Фу-си** (см. т. 2), который, как повествуется в «Си цы чжуани» («Предание привязанных афоризмов»), «поднял голову и увидел знамения-символы (*сян* [*Л*]) на Небе, опустил голову и увидел нормы (**фа [1]**; см. т. 1, 2) Земли». Так были созданы триграммы, положившие начало письму и живописи. В таком контексте не покажется странным определение живописи как микрокосма, который структурно и символически соответствует макрокосму Вселенной. Одна линия (целая или прерванная), как составная часть триграммы, и в живописи, и в иероглифике со времен «И цзина» (см. т. 1 **«Чжоу и»**) выражает такие, например, сложнейшие состояния, как начало творения мира или отделение Неба от Земли.

Крупнейший теоретик и мастер XVII в. **Ши-тао** в своем сочинении «Хуа юй-лу» («Собрание высказываний о живописи») писал: «В далекой древности не было норм, ибо предельная простота не рассеялась. Но когда простота рассеялась, были установлены нормы. На основе чего они были установлены? На основе живописи *единой чертой* (курсив мой. — *Е.З.*). Установление правила живописи одной линии — это правило, созданное на основе отсутствия правил».

Тан Инь. «Беседа с друзьями весной в горах». XVI в.

«Единая черта» (*и хуа*) — понятие, в полной мере раскрытое лишь Ши-тао, хотя встречается оно в трактатах по каллиграфии и живописи по крайней мере за тысячу лет до него. Это понятие, осмысленное Ши-тао на различных уровнях, парадоксально в силу того, что оно одновременно содержит и конкретный, технический, и философский, космогонический смысл.

На техническом уровне «одна», «простейшая» черта кисти — это наиболее элементарная форма, которой располагает язык живописи, тогда как все другие, по сути дела, представляют собой лишь ее варианты и комбинации.

Эстетический уровень этого понятия раскрывает изначальность одной черты, которая составляет первое упражнение ребенка, осваивающего навыки письма. Она же — отправная точка живописи и каллиграфии, средоточие всех трудностей и секретов этих двух искусств. Вот почему в древнейших текстах, если речь идет о художественном творчестве, чаще

употребляется глагол «писать» (*се* [*4*]), чем «живописать» (*хуа* [*4*]). Одна линия — это «первый лепет» художественного языка и последнее его слово. Одна линия воплощает Абсолют.

В изложенной здесь традиционной китайской теории происхождения живописи важны несколько обстоятельств: это, во-первых, утверждение одновременности возникновения письма и живописи и, как следствие, отрицание общепринятой концепции постепенного перерастания изображения в знак (т.е. концепции отхода от изобразительности искусства в сторону схематизации и графической условности письменности); во-вторых, примечательно естественное сочетание прагматического значения и глубокого эзотерического философского смысла в элементарнейшем знаке — одной черты.

Иероглиф — модель живописного свитка

Самая простая нарисованная черта может быть условным обозначением на плоскости элементов объективной реальности. Совокупность черт, из которых состоит иероглиф, делается особым изобразительным знаком и сложным образом организует пространство вокруг себя. Важно, что иероглиф в принципе не похож на обозначаемый им реальный объект и на изображения, создающие иллюзию его трехмерности. Этот объект всего лишь угадывается в иероглифе по неким существенным признакам, воспитывая в зрителе умение воспринимать условные знаки, а не псевдодостоверные изображения. Формы иероглифического типа, т.е. абстрактные плоскостные изображения, читаемые и понимаемые умозрительно, составили основу китайского искусства кисти. Близость к иероглифу объясняет и канонизацию главных живописных элементов: изображаемые художником камни, деревья, водные потоки, цветы, птицы и даже люди, как правило, типизированы.

Соотношение эстетической активности сознания с активностью понятийной, философской — одна из сложных проблем, и от ее решения зависит осмысление живописного естества. Живопись представляет собой способ оформления идеи, которая более «не существует сама по себе», поскольку в пластическом произведении она уже превосходит себя, приобретая свойства образа с характерным для него единством индивидуального и универсального. Логический момент в живописи *се-и* (букв. «писать идею», «воплощать первообраз») задан непосредственно, но в таком случае идея (*и* [*3*]), лишаясь эфемерной «идеальности», становится характеристикой образа. Подобно этому и цвет в живописи, включаясь в образную структуру произведения, отождествляется с теми или иными символическими значениями, выходящими за границы его «физической» природы. Так же и сама образность живописи, не имея четких пределов, ориентируется на нечто, лежащее вовне.

К. Леви-Строс (1908–2009) видел в китайской живописи наиболее яркий пример единства языка и живописного знака. В книге «Сырое и вареное» он писал: «Графические символы, особенно символы китайского письма, обладают эстетическими свойствами независимо от интеллектуальных значений, которые они обязаны передавать».

Определяющим элементом письма является и такая его характеристика, как темп. Написание линии «не в том темпе» может привести к нарушению одного из важнейших эстетических принципов не только каллиграфии, но и родственной ей живописи. В плане методологии структурный и графический анализ иероглифа равнозначен рассмотрению способа построения живописного свитка. Речь здесь идет не столько о прямом заимствовании какой-либо иероглифической формы (которая в принципе способна обусловить композицию живописного свитка), сколько о внутренней общности знаковых структур двух типов — письменного и живописного. При этом в китайской иероглифической графике скоропись в силу деформации элементов иероглифа визуально больше всего сближается с живописью.

Исходя из сказанного можно утверждать, что детерминативная система Сюй Шэня (ок. 58 — ок. 147), по которой он составил словарь **«Шо вэнь цзе цзы»** («Изъяснение знаков и толкование иероглифов»; см. т. 3), и разработанные им же шесть типов (*лю шу*) иероглифов являются, по сути, ключом к стилистическому многообразию китайской живописи.

Семиотический аспект живописи

Китайская живопись содержит знаки-символы двух типов — сакральные и профанические, хотя нередко одни и те же знаки двойственны. Подобную двойственность имеет и само живописное произведение. Воплощая конкретный, видимый мир, она также является как бы «знаком» поту-

стороннего бытия, поскольку позволяет невидимым сущностям проявиться через видимые вещи. При этом связанные с этими двумя планами уровни содержания и формы в китайской теории живописи не обособляются, а полагаются органически связанными.

Живописный свиток рассматривается в качестве «отдельной реальности», обладающей собственным пространством и временем (вернее, пространством–временем) и являющейся столь же многоплановой, как внешний мир. В изображении на свитке можно различить те же «уровни» бытия: физический, чувственно-образный и ментальный (последний в основном и определял структуру произведения). Конструктивное подобие «миров» не отменяло сложного соотношения обозначаемого предмета (десигната) и чувственно воспринимаемого знака. Натуральные, «портретные» знаки действительности служили художникам средствами раскрытия истинных ценностей мира. Если в сегодняшнем европейском изобразительном искусстве каждый «знак» предполагает множество случайных значений, то в китайской классической живописи их круг был строго определен. И хотя для абстрактного по своей природе живописного «знака» обычно не существовало прямого реального прообраза, его семантика в сознании носителей традиции оставалась незыблемой. При этом «знак» (как выразитель эстетического в живописи) превращал «мудрую» идею в «прекрасную» форму. Вместе с тем любое новое толкование, привнося изменение в знак, вело, как считалось, к преобразованию формы.

Китайские знатоки и подлинные ценители искусства понимали нормативный эстетический смысл каждого знака. Именно поэтому в их системе интерпретаций не оставалось места словам «кажется», «думается», «как будто», к которым часто прибегают современные европейские исследователи китайской живописи. Субъективность интерпретации образа художником или зрителем вела, по убеждению китайских интеллектуалов, к искажению подлинного его смысла. Сказанным объясняется тот интересный факт, что при восприятии китайской живописи столь важным остается не отвлеченное, а «контекстуальное» постижение живописных знаков, которое было сродни комментированию текста. От зрителя в этом случае ожидалось знакомство с особым синтаксисом китайской живописи (регулирующим отношения между знаками), ее семантикой (определяющей отношения знаков и их значений) и прагматикой (контролирующей отношение интерпретатора к знакам).

На китайскую классическую живопись может быть с успехом спроецировано принадлежащее Ю.М. Лотману соображение о том, что картина способна выстраиваться как текст, обнаруживая, подобно ему, «многоярусную» семантику. При этом знаки разных смысловых «ярусов» будут посвоему раскрывать содержание, побуждая зрителя погружаться в глубины смысла, находить для каждого знака адекватные варианты допускаемых контекстом толкований.

Реакция зрителя на произведение предполагает его художественную оценку, основанием которой всегда служит в первую очередь определенный эстетический критерий (или система критериев). Следует отметить, что в китайской теории живописи с самого начала ее существования выработано также несколько важнейших аксиологических критериев, а в эпоху Цин для ее оценки стали обращаться к онтологическим и гносеологическим понятиям.

Пороки живописи

В существующих трактатах, посвященных искусству каллиграфии, уже в V–VI вв. шла речь о пороках (букв. «болезнях» — *бин* [*2*]), которых должны избегать поэты и каллиграфы в своем творчестве. Та же категория *бин* [*2*] получает распространение в теории живописи несколько позднее, а именно в трактате Чжан Янь-юаня **«Ли дай мин хуа цзи»** («Записи о знаменитых картинах/художниках всех эпох», IX в.).

Пороки живописи, рассматриваемые теоретиками, существуют на двух уровнях: первые связаны с сутью, «духом» живописи; вторые, вытекающие из первых, касаются живописной формы. Наиболее определенно такое разделение художественных изъянов было сформулировано в трактате **Цзин Хао** «Би фа цзи» («Записи о приемах [письма] кистью»; X в.): «Пороки живописи бывают двоякие: в первом случае речь идет не о форме, во втором — касается именно формы. Те пороки, которые касаются формы, заключаются в следующем: цветы и деревья изображены вне времени года, постройки — маленькие, люди — большие, деревья выше гор, мост не соединяет берегов — это все на уровне формы. Такие пороки не могут совсем исказить картину. Пороки же второго сорта связаны с тем, что „одухотворенный ритм“ не выражен, живое изображено мертвенным, тут уж ничего нельзя исправить». Цзин Хао выделил и так

называемые «четыре свойства» (*сы ши*) живописи, отсутствие которых делает картину плохой.

Го Си в трактате «Линь цюань гао чжи цзи» («Сборник [записок о] высоких помыслах о лесах и родниках», XI в.) рассматривает пороки живописи применительно к пейзажу: неверное соотношение гор и вод, «мертвенность» облаков, по его суждению, делает ландшафт вульгарным.

Го Жо-сюй в сочинении **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал», XI в.) раскрыл три порока живописи, заключенные в работе кистью. «Первый [порок] называется *бань* [*1*] (букв. „доска“). *Бань* [*1*] — это слабость запястья, вялость кисти. [Художник] ничего не отнимает и не прибавляет [к объекту]. Слабый и плоский облик предметов — нельзя создать полное, цельное. Второй называется *кэ* [*3*] („резной“). *Кэ* [*3*] — это неуверенность в движениях кистью, разум с рукой не в ладу. [Если в этот момент] приступить к рисунку, он [будет] неуклюжим, возникнет угловатость [линии]. Третий называется *цзе* [*3*] („узловатый“). *Цзе* [*3*] возникает, когда хочешь двигать кистью, а она не движется, рассеиваешь [тушь], а она не рассеивается, будто что-то мешает, и нет возможности ей литься свободно, спокойно».

Го Жо-сюй ввел четкие термины, нашедшие применение в последующей теории живописи. Хотя на первый взгляд кажется, что «три порока» лежат в сфере техники письма кистью, в действительности они прямо связаны с внутренним миром художника, поскольку рождены его инертностью или неуверенностью.

Достоинства и пороки живописи, по мнению китайских теоретиков, настолько близки друг другу, что требуется умение их различать. Например, слабость кисти (*жо би*), воспринимаемая как недостаток, нередко сходна с ее нежностью (*нэнь би*), которая, напротив, почитается высоким достоинством живописи. Порок «резной» кисти обычно встречается у художников, использующих минимум туши. Гиперболизация этого приема приводит к полному отсутствию в свитке тональных градаций, к резкости линий.

Категории (*пинь*)

Иероглиф *пинь* имеет много значений, в т.ч. «свойство», «качество», «класс», «степень», «разряд», «классифицировать», «оценивать». Словарь «Шо вэнь» («Истолкование знаков») раскрывает его смысл как «обилие», «множество», что выражено этимологической структурой знака *пинь*, изображающего три рта. В комментированном издании «Шо вэнь» раскрыты разные аспекты этого понятия в зависимости от контекста. В **«Чжоу ли»** («Чжоуские ритуалы»; см. т. 1) говорится о низких и высоких качествах (*пинь*) вещей. В «Юй шу» — источнике по конфуцианской системе родственных отношений, *пинь* применяется к отношениям мужа и жены, отца и сына, старшего и младшего брата. В **«Хань шу»** («История [династии] Хань»; см. т. 1) *пинь* выступает как «свойство» человека (например, «странный человек»).

Ли Чэн. «Буддийский храм в горах». Сер. X в.

В теоретической литературе о живописи эта категория впервые встречается у **Гу Кай-чжи** (кон. IV — нач. V в.): «В живописи труднее всего изображать человека, потом пейзажи, собак, лошадей... В истории этого искусства почти невозможно выявить *пинь*».

В сочинении по каллиграфии Чжан Хуай-гуаня «Шу дуань» («Нормы каллиграфии», VIII в.), по всей вероятности, впервые были даны определения трех категорий — *пинь: шэнь* [*1*] — «божественные» (творения или мастера), *мяо* [*1*] — «блестящие», *нэн* — «мáстерские, умелые», а затем в трактате о живописи Ли Сычжэня «Сюй хуа [лу] пинь» («О категориях живописи», ок. 725) появилась четвертая категория — *и* [*33*] («воспарившие»), которая возвысилась над уже су-

ществовавшей трехступенчатой лестницей. Чжу Цзин-чжэнь в сочинении «Тан чао мин хуа лу» («Заметки о знаменитых картинах/художниках периода Тан», VIII в.) поставил категорию *и* [*33*] вне трех других *пинь*. У авторов IX — начала X в. категория *и* [*33*] обретает более четкие черты. В знаменитом трактате «Ли дай мин хуа цзи» Чжан Янь-юаня категория *и* [*33*] — «воспарившие» — отождествлена с понятием *цзы жань* — «естественность», а в «Би фа цзи» («Записи о приемах [письма] кистью») Цзин Хао характер категории *и* [*33*] близок к понятию *ци* [*9*] — оригинальные творения. Мастера этой категории «пишут кистью, не задумываясь, внутренне согласуясь с сутью вещей *ли* [*1*]».

Во введении к трактату «Сы гэ» («Четыре класса», 1006) Хуан Сю-фу излагает четыре категории с четкостью постулатов; они служат единственным принципом классификации 58 мастеров. Он так описывает класс *и* [*33*] — «воспарившие»: «Простая кисть, полнота облика, достижение естественности, свободы от каких-либо образцов, воплощение своей идеи. Только тогда можно сказать, что перед глазами произведение класса *и* [*33*]». Произведения класса «воспарившие» противостоят всему обычному, банальному, в них достигнута вершина прекрасного. Качество *и* [*33*] означает прямое выражение души художника. Он выше всех, даже самых совершенных правил и норм. Это — свойство чистого духа, деяние совершенного человека, познавшего сущность — *дао* живописи. Искусство этого класса — олицетворение первого закона Се Хэ, требующего воплощения «одухотворенного ритма живого движения».

Учение о категории *и* [*33*] — наиболее важная и глубокая часть нормативной китайской эстетики. Думается, что концепция гения развивалась в Китае на основе эзотерической системы буддизма школы *чань* (см. т. 1 **Чань школа**). Понятие *и* [*33*] вошло в перевод буддийской категории нирваны, причем концепция творчества мастеров класса *и* [*33*], связанная с даосизмом, отмечена общими чертами с философской системой *чань*.

Естественность как творческое начало гения в даосско-буддийском понимании — это единство микро- и макромира, то духовно-ритмическое совпадение с миром, которое позволяет художнику спонтанно, непроизвольно, по наитию воплощать само существо жизни. Такая естественность достигается слиянием с духом бытия (и искусства) в *дао*. В этом случае художественный образ к моменту письма «готов» в душе мастера, фиксация этого образа — лишь вопрос владения живописной техникой. Отсюда вытекают специфические особенности китайского художественного гения: кажущаяся легкость в создании живописной формы, похожей на эскиз, не допускающий, однако, никаких дальнейших уточнений, а также «исполнительский» характер многих гениальных творений класса *и* [*33*], которые «внушены» художнику безличным вселенским началом. Сказанным объясняется бытующий взгляд на работу живописца: лучше гениально исполнить ее, чем посредственно сочинить. Столь же важна и активная роль зрителя в восприятии художественного произведения, равносильная «сотворчеству», поскольку способность увидеть художественный образ по упомянутой причине иногда важнее умения создать его. Основа этой уверенности покоится внутри культуры, для которой корень дерева, напоминающий ящерицу, или узоры на камне в виде далеких гор — суть гениальные произведения нерукотворного искусства. К классу *и* [*33*] по традиции относили немногих, чаще всего — Ни Цзаня (1301–1374), выдающегося художника и каллиграфа периода Юань.

Шэнь Чжоу. «Высоты гор Лушань». 2-я пол. XV в.

Рассмотрев качество *и* [*33*], легче понять причину, по которой категория *шэнь* [*1*] представляет собой более низкую, (вторую) ступень «божественного качества». Хуан Сю-фу так определял характер второго класса живописи: «В произведениях этой категории замысел художника и дух природы в созвучии, идея вещи воплощена в ее облике, мастерство в гармонии с природой». Божественное вдохновение, дарованное Небом, проникновение в законы Вселенной позволяют мастеру творить «божественное» — *шэнь* [*1*]; однако это несколько иное, не столь полное растворение в *дао*, как то, которое выражает категория *и* [*33*]. Примечательно, что в трактате теоретика эпохи Мин

Изобразительное искусство и эстетическая мысль

Ван Чжи-фэна категория *и* [*33*] стоит на последнем месте после *шэнь* [*1*], *мяо* [*1*], *нэн*. Вероятно, теоретиков в это время уже перестала восхищать некая «божественная неопределенность» «воспаривших», по мнению людей минской эпохи, во многом уступавшая более четким критериям художественности. «Божественных» творений (*шэнь* [*1*]) было сравнительно больше, чем *и* [*33*], — к «божественным» относятся, например, пейзажи **Ли Чэна** (919–967) и **Шэнь Чжоу** (1427–1509), «цветы-птицы» Сюй Си (2-я пол. X в.).

Категория *мяо* [*1*] у Хуан Сю-фу расположена в сфере более точных представлений и доступных разуму норм: «Тонкая кисть, мастерское владение тушью, сама душа художника водит его рукой». К этому классу относятся живописцы большого вдохновения и обширных знаний. «Блестящее мастерство» встречается среди художников сравнительно часто (в отличие от *и* [*33*] и *шэнь* [*1*], немногих гениев во всей истории китайской живописи). Понятие *мяо* [*1*] охватывает одухотворенность содержания и техническое совершенство. К классу *мяо* [*1*] отнесены, например, **Гао Кэ-мин** (X в.) и Сюй Чун-сы (XI в.).

В противоположность категории *мяо* [*1*] понятие *нэн* («умелость, мастерство») касается только технической виртуозности кисти и туши. *Нэн* означает глубокое знание всего, что может быть изучено, и только. Безупречная техника — предел того, что способен достичь художник без вдохновения, но его кисти могут быть присущи тщательность и красота добротно выполненной вещи. Такого художника не тревожат поэтические «видения». К классу *нэн* причислен, например, Хуан Цюань (903–968), известный мастер жанра «цветы-птицы».

Категория *пинь* в китайской эстетике имела и еще один важный смысл — она раскрывала грани таланта или ступени творческого восхождения поэта, каллиграфа и художника.

Кредо поэта обозначил в VIII в. **Сыкун Ту** (см. т. 3) в «двадцати четырех поэтических категориях» (*эр ши сы ши пинь*). Тысячу лет спустя Хуан Юэ (1750–1841) выразил кредо живописца в поэме, которая представляла собой ответ этому средневековому поэту, содержащий переосмысление сформулированных им категорий. Хуан Юэ назвал критерии истинности произведения и приметы подлинного творчества. Основой живописи этот автор цинской эпохи считал *ци юнь* — «одухотворенный ритм», первый закон искусства живописи. Вторым по значению почитается *шэнь мяо* — «божественное мастерство», которое заключено в истинности и оригинальности творчества. Затем следует *гао гу* — «высокостаринное». Идея — *и* [*3*] — древности, по мнению Хуан Юэ, пребывает повсюду, пронизывая пространство и время. Четвертую ступень живописи составляет ее связь с красочным и изменчивым миром земли. Художник выражает всю цветовую палитру мира самыми простыми средствами, действуя как будто по наитию, благодаря чему произведение становится отражением Абсолюта, уподобляясь «тени сосны на дороге». Пятая и шестая категории сходны между собой. Поясняя их, Хуан Юэ прибегает к метафоре и уподобляет живописное мастерство искусству знаменитого повара древности, который знал вкусы людей и обладал прирожденным чувством гармонии, позволявшим умело сочетать различные ингредиенты.

Хуан Цюань.
«Птицы на берегу озера зимой». X в.

Необычайно важна седьмая категория — *дань и* («[о] бескрасочных взлетах»), обозначенная сочетанием знака *и* [*33*] (которым был ранее охарактеризован высший класс мастеров — «воспарившие») и знака *дань* [*2*] (часто определяющего подлинное произведение искусства, исполненное возвышенной простоты). Подобная предельная простота, бóльшая, чем *дань* [*2*], открывается художнику в мгновения наития. Этой высшей *дао*-простоте, лучше всего выраженной в зимнем пейзаже, по мнению Хуан Юэ, соответствует восьмая категория живописи.

Творческое состояние сверхчувственного транса отражает девятая *пинь*. Категории наития сопутствует погружение в древность, что позволяет художнику творить свободно, без мыслей, создавая картины, исполненные вдохновения и «духа древности».

Десятая и одиннадцатая категории характеризуют истинное творчество, уподобленное свободной игре, не скованное никакими внутренними или внешними законами. В четырнадцатой и пятнадцатой категориях сосредоточены чистота и свет личности художника; в двух следующих — всеобъемлющий (подобный кругу) и таинственный характер искусства. По убеждению Хуан Юэ, тайна живописи состоит в глубокой взаимосвязи элементов природы, при которой каждый из них соотнесен с другим, чаще всего противоположным, началом.

Понятие чистоты (названное в четырнадцатой *пинь*) вновь предстает в восемнадцатой категории как эстетическое качество, служащее (наряду с простотой) важнейшей приметой гениального творения высокого вкуса. В следующей, девятнадцатой, формулировке Хуан Юэ обращает внимание живописца на важность детали, способной раскрыть всю сущность картины, вместе с тем предостерегая от избытка подробностей, поскольку простота и «пустотность» составляют важнейшие достоинства свитка.

Лишь двадцать первое место в оценке творчества заняло техническое умение, достигаемое усердными занятиями живописью. И все же подлинное искусство предполагает отсутствие надуманности, технической заученности — качеств, способных умертвить даже самый поэтичный образ, как отмечает Хуан Юэ в предложенной им двадцать второй категории живописного мастерства.

Теория стилей и живописных школ

Наиболее постоянным в китайской эстетике следует признать взгляд, согласно которому суть подлинного искусства заключается в его стихийности, естественности, простоте и «безыскусности», проявленной в шедеврах древности.

Именно эти критерии определили особенность стиля поздней живописи. Почти одновременно три теоретика XVI в. — Мо Ши-лун, Дун Ци-чан и Чэнь Цзи-жу — выдвинули теорию существования двух школ пейзажной живописи — южной (**нань-цзун-хуа**) и северной (**бэй-цзун-хуа**), возникших в VIII в. сообразно южной и северной ветвям в чаньском буддизме. Один из крупнейших синологов XX в. Линь Юй-тан видел в истории китайской живописи четыре стилистических направления, представленные «реалистами» северной школы; «импрессионистами» южной школы; «тоналистами» (к ним относятся Ми Фу/Фэй, 1051–1107, **Ми Ю-жэнь**, 1074–1153 и многие чаньские мастера) и «экспрессионистами» (в лице чаньских мастеров и особенно таких художников XVII в., как Ши-тао и **Чжу Да**). Это интересное замечание, по мнению многих исследователей, до сих пор остается весьма дискуссионным.

Ми Фу. «Горы и сосны весной».
Ок. 1100 г.

Так называемая северная школа, которую еще именуют *се шэн* («изображающая жизнь»), **гун-би** («тщательная кисть»), *цай-хуа* («[много]цветная живопись»), согласно теории двух школ, началась с творчества танского пейзажиста **Ли Сы-сюня** (651–716). К этому стилистическому направлению в той или иной мере можно отнести всю полихромную живопись, отличающуюся большой декоративностью и тягой к достоверной описательности. В области жанровой живописи это направление отличали иллюстративность и повествовательность. Многометровые горизонтальные свитки напоминают житийные клейма икон по настроению и композиции, поскольку в них также одна сцена из жизни героя следует за другой, разделяясь, как занавесом, легкой дымкой облака. Свиток известного мастера X в. **Гу Хунчжуна** «Ночная пирушка» — прекрасный образец живописи этого направления.

Пейзажи северной школы отличали интенсивность синего и зеленого тонов в изображениях гор, которые иногда обводились золотым контуром, чистый цвет киновари, используемый для передачи архитектурных деталей, и яркая белизна облаков.

К южной школе, иначе называемой **вэньжэнь-хуа** («живопись литераторов/ученых»), *се и* («изображающая идею»), *мо-хуа* («[монохромная] живопись тушью»), в целом относятся те мастера, которые предпочитали тушь краскам, эскизную, свободную манеру — педантичной и описательной, выражение сути (идеи) изображенного — конкретной достоверности вещи и, наконец, были связаны с литературой не сюжетом, а сложной системой философских и поэтических ассоциаций.

Патриархом этой школы, по утверждению названных выше минских теоретиков, был великий **Ван Вэй** (701–761 или 698–759; см. также т. 3), хотя некоторые авторы трактатов отводили эту роль таким танским мастерам, как **У Дао-цзы** и Ван Ся.

Ученые эпохи Мин рассматривали своеобразие живописных школ в двух уровнях. «Субстанциональный» уровень они связывали соответственно с северной и южной школами чаньского буддизма, видя их обусловленность различными теоретическими постулатами, а не географическими особенностями («...вовсе не потому, что одни северяне, а другие — южане», — замечает Дун Ци-чан). Другой уровень, определивший сущностное различие живописных школ, основывался на анализе связей живописи с каллиграфией. С этого уровня было видно, что южная школа началась с того, что Ван Вэй, перестав писать угловым штрихом и обратившись к светлым размывам туши, отдал дань уважения чисто живописным приемам. Суть этого направления адекватно выражала южная чаньская живопись.

Японский исследователь чаньского искусства проф. Х. Хисамацу выделил семь свойств, формирующих это явление: асимметрия, простота, строгость, естественность, изощренность, абсолютная свобода, спокойствие. Присутствие асимметрии в композициях чаньской живописи показывает, что последней в принципе чужда красота регулярности, внешней законченности, точности. Преодолевая эти нормы для создания асимметричного образа, используя линию, прием деформации объектов изображения и предпочитая скоропись другим каллиграфическим манерам, чаньские мастера творили «красоту хаоса». Они поступали со зрителем так же, как Вселенная поступает с людьми, предлагая любить то, что трудно даже принять. Простота требует «неподготовленности» сознания, его отказа от «груза» культуры. Это наивная красота без принуждения.

Образ самой строгости являет старая сосна, претерпевшая деформацию, но не утратившая гибкости в долгой борьбе с ветром и снегом. Ее достоинство и сила, замещающие собой наивность и свежесть юности, безупречны. Обнаружение свойства «холодной строгости» требует от художника как бы «сдирания кожи» с вещей и самого себя ради воспитания характера «крутого и неприступного». Холодная строгость, заключающая «необработанность», «устарелость», «иссушенность», «уныние» и «опустошенность», — это отрешенная красота, которая проявляется, когда вещь становится «сущностью».

Естественность, понятая как непринужденность, вовсе не означает инстинктивности, неизменной от рождения. Естественность лишь показывает, что художник сумел уберечь свою сущность от деформации как результата влияния социальной культуры.

Лян Кай. «Восемь благородных монахов», фрагмент. 1-я пол. XIII в.

Асимметрия, застывшая строгость и безусловная свобода становятся уродствами и отталкивают, если они — только результат имитации чаньского ви́дения жизни. В такой живописи напрасно было бы искать адекватной передачи состояния «без знания, без мысли», которое в буддизме школы *чань* означает не реальную их утрату, как это иногда интерпретируют, а, напротив, полное тождество мысли с ее объектом.

Глубокая изощренность заключает в себе свойство «затуманенности», ибо слишком многое скрыто в объекте, чтобы суть его можно было выразить в полной мере. Глубокая изощренность — это недосягаемая глубина истинной цельности.

Безусловная свобода требует от чаньского художника состояния полной непредвзятости, способности не привязываться к явлениям реального мира, к образу Будды и даже к самой идее непривязанности.

Наконец, спокойствие (тишина) вытекает из душевного состояния художника — «без шума и без волнения». Оно означает не только «тишину среди тишины», но и «тишину среди шума». У чаньского поэта сказано: «Когда птицы поют, горы становятся более тихими и спокойными». Не молчание птиц способствует тишине, а, напротив, благодаря пению птиц тишина становится глубже. Сущность художника остается спокойной, говорит ли он или молчит, находится ли в движении или неподвижен.

Семь свойств искусства *чань*, перечисленных выше, нераздельны, ни одно из них не существует изолированно, каждое должно быть поддержано шестью другими.

В конце периода Тан (618–907), затем в период Пяти династий (907–960) и особенно в эпоху Сун (960–1279), когда чаньское искусство достигло подлинной зрелости, воплощенные в нем эстетические и этические принципы распространялись на многие грани китайской культуры. Основываясь на идеях буддизма, чаньские мастера могли бы пойти путем создателей ортодоксальной буддийской живописи, но на деле все было иначе. Чаньская живопись, следуя принципу непредвзятости, редко изображает **Будду** Шакьямуни (см. т. 2), архатов и патриархов. Вместо мира мифологического она имеет дело с видимым миром, отображая горы, реки, цветы и плоды, животных и птиц. В чаньской живописи чаще фигурируют простые люди, достигшие «просветления». Подобными им выглядят и «трансцендентные» будды, и патриархи, например, в свитках **Лян Кая** (1-я пол. XIII в.) «Будда, выходящий из горной пещеры» и «Шестой патриарх **Хуй-нэн**» (см. т. 1). Поскольку, по убеждению адептов **чань-цзун** (см. т. 2), «озаренные» люди достигли состояния Будды, полностью реализовав потенциал человека, целью искусства становилось изображение обстоятельств их озарения, которое виделось более реальным и близким по времени, чем житие Будды, в далеком прошлом увенчавшееся достижением нирваны.

Усилия чаньских художников, таким образом, были направлены на выражение состояния буддства не только в облике Шакьямуни. Тем самым они стремились к воплощению «бесформенной истины», явленной в образе человека. Картины **Му Ци** (XII–XIII вв.) и Лян Кая призваны были живописными средствами подтолкнуть зрителя к достижению аналогичного состояния предельной и неизменной человечности.

Отсюда вытекает и другая стилистическая особенность живописи этой школы. Чаньский художник в силу обстоятельств творчества не может идти путем ортодоксальной буддийской живописи, с мастерами которой он не совпадает даже в скорости восприятия. Поэтому он вынужден творить гармонию целостно переживаемого мира одним штрихом.

Чаньское «озарение» более возможно как результат освоения необычной практики «неделания» (лишних действий), нежели как итог рационального поведения человека, приносящего ему успех в повседневной жизни. Произведение живописи чаньского мастера словно не создается целенаправленно, а рождается непроизвольно, само собой, при этом кисть художника выражает намерение самой бесконечности. Привнесение изменений и улучшений в такую картину невозможно не только по техническим причинам (тушь мгновенно впитывается бумагой), но и потому, что каждое (даже «неудачное») пятно и штрих отражают неповторимое мгновение жизни мира «как он есть».

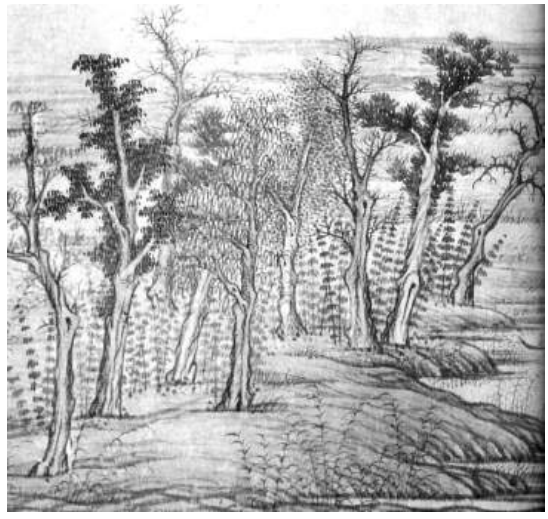
Му Ци. «Закат над рыбачьей деревней». Ок. 1250 г.

Таковы в общих чертах принципы, сформировавшие эстетический феномен китайской живописи, которая, разумеется, пре-

терпевала серьезные изменения в ходе более чем двухтысячелетней истории. Но, давно уже сложившись как цельное эстетическое явление, безошибочно отличимое от своих западных аналогий, традиционная китайская живопись сохранила свой необычный облик до наших дней. Возможно, поэтому поиски современного стиля в искусстве, стремление найти художественные формы, способные эстетически воздействовать на людей самых разных национальных традиций, побудили европейских и американских художников обратить внимание на этот феномен. Продолжающееся более века увлечение западного мира искусством *чань* является характерной приметой современной художественной жизни.

***** Си цы чжуань (Предание привязанных афоризмов). [Б.м., б.г.]; Шо вэнь цзе цзы (Изъяснение знаков и толкование иероглифов). Шанхай, 1935; Пэйвэньчжай шу хуа пу (Собрание живописи и каллиграфии из павильона Пэйвэньчжай). Шанхай, 1937; Мэй шу цун шу (Антология текстов по эстетике). Т. 1–20. Шанхай, 1947–1949; Дао дэ цзин (Канон Пути и благодати) // ЧЦЦЧ. Т. 3. Пекин, 1956; Лунь юй (Беседы и суждения) // ЧЦЦЧ. Т. 1. Ч. 1. Пекин, 1957; *Тан Хоу.* Хуа цзянь (Зеркало живописи). Пекин, 1958; *Ши-тао.* Хуа юй лу (Собрание высказываний о живописи). Пекин, 1963; *Го Жо-сюй.* Тухуа цзянь вэнь чжи (Все, что я видел и слышал о живописи). Шанхай, 1964; Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Пер. с кит., предисл. и коммент. Е.В. Завадской. М., 1969; 2001. ****** *Алексеев В.М.* Китайский поэт-пейзажист о своем вдохновении и о своем пейзаже // *он же.* Труды по китайской литературе. Кн. 2. М., 2003, с. 27–54; *Завадская Е.В.* «Беседы о живописи» Ши-тао. М., 1978; *она же.* Философско-эстетический смысл так называемого «божественного гриба» («лин-чжи») // Научные сообщения ГМИНВ. Вып. 9. М., 1977; *она же.* Ци Бай-ши. М., 1982; *она же.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975; *Завадская Е.В. Завадская-Байчжи Е.В.* Сексуальность как особый колорит китайской традиционной живописи // Китайский эрос / Сост. А.И. Кобзев. М., 1993, с. 52–61; *Исаева Л.И.* Жизнь среди символов. М., 2006, с. 252–253; *Лотман Ю.М.* К проблеме типологии культуры // Труды по знаковым системам. Вып. 3. Тарту, 1967; *Муриан И.Ф.* Декоративная основа дальневосточной живописи тушью // Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. М., 1969; *Померанц Г.С.* Канон и шаблон (в китайской культуре) // Традиции в культуре Китая. М., 1969; *Пропп В.Я.* Морфология сказки. М., 1969; Семиотика и искусствометрия. М., 1972; *Флоренский П.А.* О символах бесконечного // Новый путь. М., 1904; *Шэнь Шу-ян.* Тань чжунго хуа (О китайской живописи). Пекин, 1957; *Юй Фу.* Чжунго хуа лунь шуму (Каталог текстов по теории живописи). Пекин, 1964; *Eberhard W.* A Dictionary of Chinese Symbols / Tr. by G.L. Cambell. L.–N.Y., 1986; *Focillon H.* La vie des formes. P., 1955; *Rowley G.* Principles of Chinese Painting. N.Y., 1947; *Weber I.A.* La psychologie de l'art. P., 1961; *Willetts W.* Chinese Art. Vol. 1–2. Baltimore, 1958.

Д.Г. Главева, А.И. Кобзев, М.А. Неглинская по работам Е.В. Завадской



Чжао Мэн-фу. «Осенние цвета в горах Цзяо и Хуа». 1296 г.

Эстетика каллиграфии

На протяжении четырех тысячелетий каллиграфия в Китае имела самый высокий статус среди пластических искусств и являлась стилеобразующей сферой художественной практики. Ее эстетика сформировала особое «каллиграфическое видение», ориентированное на энергетические характеристики линеарных пластических тем. Каллиграфическая трактовка пластического движения является главным типологическим признаком всего китайского искусства, по-разному проявленным как в его традиционных видах (живописи, цирке, опере, танце, *у-шу* и пр.), так и в современных (фотографии, кино, дизайне и пр.).

В искусстве каллиграфии веками шел поиск не идеальных форм, а совершенного движения. Главным критерием совершенства пластического движения выступает его согласованность с жизнетворными силами мироздания. Традиционная эстетика наделяет каллиграфическую пластику основными свойствами реальной живой плоти. В строении каллиграфической пластики различают такие элементы, как «костяк», «жилы», «кровь» и «мышцы» (см. **Гу**, **цзинь**, **сюэ**, **жоу**). От каллиграфической пластики требуется жизненность (*шэн мин*), которая зависит от степени ее наполнения энергетической субстанцией **ци [1]** (см. т. 1). В искусстве каллиграфии визуализируются энергетические циркуляции и дается их эстетическая проработка, отражающая индивидуальный абрис личности. Каллиграфическая эстетика различает «внутреннюю» (*нэй ци*) и «внешнюю» (*вай ци*) энергии. Современный исследователь Яо Гань-мин поясняет это так: «Термин *нэй ци* указывает, что в каждом иероглифе существуют циркуляции энергопотоков, отрегулированных, согласованных и идущих из центра композиции иероглифа; термин *вай ци* указывает на циркуляции между иероглифами и столбцами». Часто для обозначения внешней энергии китайские авторы используют термин «столбцы *ци*» (*хан ци*).

Формы пространственного распределения энергии *ци* [*1*] обозначаются термином *ши* [*5*], который можно переводить как «энергопоток», что не исключает других вариантов перевода: например, у Е.В. Завадской (1978) дан перевод «линии сил», а у С.Н. Соколова-Ремизова (1985) — «энергия [кисти]». Западные ученые приступили к изучению данной категории сравнительно недавно и, подобно отечественным специалистам, делают в этом направлении лишь самые первые шаги. Термин *ши* [*5*] фиксирует форму пространственного распределения энергии *ци* [*1*]. Энергопоток выводит пластические темы из потенциального состояния в актуальное, соединяя их в визуальные образования, где и проявляется их собственно художественное содержание. В трактате **Чжун Ю** «Рассуждения об энергопотоках кисти» («Би ши лунь», III в.) в каллиграфическую эстетику был введен термин «ухватить энергопоток» (*цюй ши*). В этом же трактате говорится, что энергопотоки не создаются, а появляются; возникнув, они направляются по собственным законам. Каллиграф через кисть лишь улавливает их строение и ход. В связи с этим танские и более поздние авторы рассуждали о спонтанной природе энергопотоков (*цзыжань чжи ши*). В трактате Шэнь Цзун-цяня (1736–1820) «Собрание наставлений в живописи [Шэнь] Цзе-чжоу» («[Шэнь] Цзе-чжоу сюэ хуа бянь», 1781) сказано: «*Ци* [*1*] собирается в энергопотоке. Энергопоток управляется *ци* [*1*]. Энергопоток можно узреть, *ци* [*1*] нельзя. Поэтому тот, кто намерен обрести энергопоток, прежде должен взрастить и выпестовать свое *ци* [*1*]». Энергопоток обеспечивает единство произведения, объединяя все его элементы общей циркуляцией жизненных токов, которой каллиграфическая пластика и обязана эффекту «самодвижения». При этом энергопоток выступает как носитель, а точки и черты — как несомое. Профессиональная поговорка гласит: «Кисть чувствует, тушь

Оттиск надписи на бронзовом сосуде «Цзай фу ю», почерк *цзиньвэнь*. XIII–XI вв. до н. э.

Оттиск надписи на внутренней поверхности бронзового сосуда «Мэйсянь да дин», почерк *цзиньвэнь*. Кон. XI в. до н.э.

Изобразительное искусство и эстетическая мысль

увлекает» (*би цин мо цюй*). Это значит, что кисть нащупывает энергопоток, а тушь устремляется в него. В трактатах по каллиграфии упоминается свыше трех десятков видов энергопотока, в названиях которых используются ассоциации с разными типами движений в живой и неживой природе. Исследование этих видов остается пока нерешенной задачей для западных специалистов. Возможно, терминология видов энергопотока окажется общей со словарем трактатов по китайской геомантии (**фэн-шуй**), еще совершенно не изученных в западной науке. Важно отметить, что термин *ши* [*5*] является одним из ключевых не только в *фэн-шуй*, но и в медицине, военном деле, облавных шашках (*вэй ци* [*1*]), астрономии и других областях традиционной китайской культуры. Строение энергопотока имеет циклическую природу и включает фазу отдачи, рассеяния энергии, связанную с хаотизацией ее проявлений, и фазу накопления, сопровождающуюся ее структуризацией. Задача каллиграфа состоит в гармонизации расходящихся и сходящихся потоков энергии *ци* [*1*]. Каллиграфическая композиция должна поддерживать единство энергопотока, в котором недопустимы скованность (*бань* [*1*]), разрывы (*кэ* [*3*]) и закупорки (*цзе*).

Каллиграфические почерки (**шу ти**) представляют собой разные варианты локализации энергетических процессов. Сложность анализа энергопотоков в конкретном каллиграфическом произведении усугубляется резонансами энергетических циркуляций и неумением различать, что есть опорные импульсы, а что — интервалы между ними. Поскольку западное искусствознание ориентировано на исследование форм, то за интервальные значения принимаются участки фона, что при анализе каллиграфического произведения дает наибольшее количество ошибок, ибо опорные импульсы каллиграфической пластики в уставных почерках нередко задаются средой фона, а точки и черты обозначают интервалы между ними. В скорописи обычно ситуация обратная. Однако выдающиеся мастера умели варьировать принципы распределения опорных импульсов, что и позволяло им создавать свой индивидуальный стиль, не меняя общих формальных признаков интерпретируемого ими произведения древнего мастера.

Энергетические свойства каллиграфической пластики обусловили многоаспектное применение содержащегося в **«Чжоу и»** («Чжоуские перемены», «И цзин» — «Канон перемен»; см. т. 1) принципа различения полярностей *инь–ян* в каллиграфической эстетике. **Ван Си-чжи** (см. **Эр Ван**, также т. 3) приписывается следующая, повторяющаяся из трактата в трактат фраза: «*Ян ци* светится как блеск отвесных стен; *инь ци* неуловимо, как рождаемое дуновением духа (*шэнь* [*1*])». Лю Си-цзай (1813–1881) в «Каллиграфическом очерке» («Шу гай») поясняет это следующим образом: «В каллиграфии необходимо одновременно использовать два вида *ци* [*1*]: *инь* [*1*] и *ян* [*1*] (см. **Инь–ян** в т. 1, 2). Все, что тяжело, сворачивается и накапливается, [есть] *инь* [*1*]. Все, что необычайно распахнуто и дерзновенно распространяется, [есть] *ян* [*1*]».

Во время творческого акта каллиграф пропускает через себя космические циркуляции *ци* [*1*], в связи с чем китайские критики разработали методику изучения энергетических характеристик памятников в категориях циклических процессов. В каллиграфической эстетике термин *юнь* [*3*], обычно переводимый как «ритм», означает фазы циклических трансформаций полярностей *инь–ян*, создающие динамические свойства каллиграфической пластики. Рисунок этих трансформаций формирует индивидуальные стилистические отличия. Каллиграфическая эстетика связывает понятие стиля с дыханием (*ци си*). Посредством дыхания

Оттиск надписи на «каменных барабанах» (*ши гу вэнь*), почерк *дачжуань*. Сер. VIII в. до н.э.

Оттиск «Луань шу фоу» с бронзового сосуда, почерк *дачжуань*. Царство Чу, VI в. до н.э.

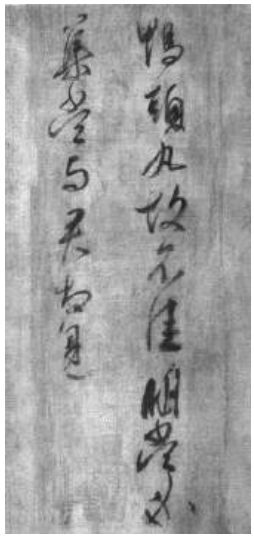
ритмика энергетических циркуляций *ци юнь* проникает в руку и возбуждает духовную ритмику (*шэнь юнь*). Каллиграфический стиль каждой династии, по мнению китайских экспертов, имел свои ритмические характеристики. Если в процессе копирования каллиграфу удавалось уловить ритмическую настройку оригинала, то это считалось самой достоверной связью с его автором поверх формального сходства с оригиналом. Профессиональная поговорка гласит: «Ритм возносит к тысячелетней древности» (*юнь гао цянь гу*). На техническом уровне каллиграфы различают ритмику кисти (*би юнь*) и ритмику туши (*мо юнь*). Говоря о ритмике кисти (см. **Би фа**) в каллиграфии и живописи, китайские авторы имеют в виду пластическую ритмику движения кисти. Ритмика туши (см. **Мо фа**) заключается в чередовании градаций прокраса и тонов туши.

Особенность каллиграфической пластики состоит в том, что на уровне микроформ (точки, черты, отдельный знак) энергетическая интенсивность оказывается выше, чем в макроформах (столбцы знаков, абзацы текста). За счет этого произведение в целом как зона энергетических циркуляций разной мощности наделяется пространственной глубиной без применения каких-либо перспективных построений. Разница в энергетической интенсивности каллиграфических «субпространств» позволяет создавать эффекты пространственного удаления и приближения как отдельных точек и черт, так и знаков или группы знаков. Шедевры каллиграфии отличаются от рядовых работ эффектом нефиксированного пространственного расположения черт, пребывающих как бы в неком живом «колыхании». Показательно, что пространственные эффекты каллиграфических оригиналов сохраняются в оттисках (см. **Кэ-те**), ибо для передачи энергопотоков важны не колористические, а пластические свойства каллиграфических форм.

Время в каллиграфическом произведении имеет две ипостаси: это время, затраченное на создание памятника, и время, необходимое для его полноценного просмотра. Так как каллиграфическая техника позволяет составить очень точное представление о скорости работы мастера, то временны́е параметры творческого акта являются важнейшим компонентом художественного содержания каллиграфического произведения. В процессе просмотра каллиграфического произведения происходит синхронизация обоих временны́х параметров, что является непременным условием понимания зрителем авторского замысла. В этом отношении каллиграфия соприкасается с музыкой. В обоих искусствах авторская последовательность ритмического узора раскрывается во времени. Однако зритель каллиграфической работы может позволить себе просмотр с любого места и с любой детали, а также в произвольном направлении.

В каллиграфической эстетике было досконально изучено влияние энергетических данных памятника на восприятие времени зрителем. Так, высокая динамика пластических форм и пространственных сред в скорописных почерках ускоряет временны́е характеристики, а в уставных почерках, где энергетическая интенсивность особенно плотна, эти характеристики оказываются замедленными. Каллиграфы умело использовали эти объективные закономерности между энергетической насыщенностью единиц пространства и течением времени. Мастера по собственному усмотрению то ускоряли, то замедляли временны́е эффекты. Но сколь бы значительным ни было замедление, каллиграфическая пластика не знает полной неподвижности, которая приводит к блокировке энергетических циркуляций. Все временны́е модусы каллиграфической пластики разрешаются только в настоящем времени. Метаморфозы бытия стекают в эту пульсирующую точку, которая равно при-

Ван Си-чжи. Фрагмент «Ши ци те», почерк *цаошу*, оттиск. IV в.



Ван Сянь-чжи. «Я тоу вань те», почерк *синцао*. IV в.

Изобразительное искусство и эстетическая мысль

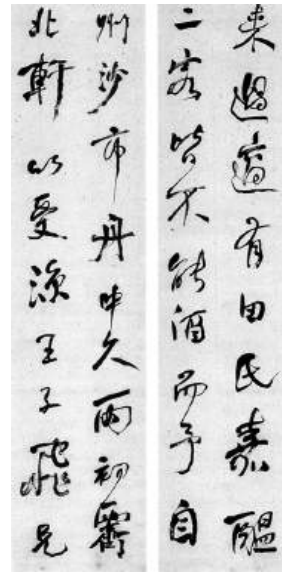
тягивает прошлое и будущее. Термин «простота древности» (*гу пу*) является высшей оценкой, свидетельствующей, что каллиграфу гарантировано понимание потомков, так как ему удалось воплотить национальные пластические архетипы в их первозданной ясности. Поддержание преемственности во времени является ведущей ценностной установкой каллиграфического творчества. В трактате «Похвала кисти» («Би и цзань», V в.) Ван Сэн-цяня сказано: «**Дао** (см. т. 1) каллиграфии — в совершенстве; превыше всего — духовная собранность (*шэнь цай*), затем формы и их состав. Через сочетание всего этого возможно преемствовать древним».

При анализе каллиграфической пластики используется традиционная методология подобий (*жу* [*4*]), с помощью которой раскрывается сходство типов пластической динамики различных природных объектов, основанное на тождестве их энергетических процессов. В трактате Юань Ана (ок. 461–540) «Обсуждение древней и современной каллиграфии» («Гу цзинь шу пин», VI в.) дан перечень подобий, ставших хрестоматийными для авторов последующих эпох: словно птица Пэн, парящая неустанно и уносящаяся вдаль; словно дракон грозит, тигр устрашает, меч занесен, тетива арбалета натянута; словно дракон проносится через небесные врата; словно дремлющий тигр и танцующий феникс в дворцовых покоях; словно шквалистый ветер; словно танец красавицы, изогнувшейся в талии; словно бессмертный-**сянь [1]** (см. т. 2), насвистывающий что-то среди деревьев. Используя принцип подобия энергетических циркуляций и визуализирующего их пластического движения в разных проявлениях жизни, каллиграф может воспроизводить мир, не прибегая к реалистическим формам, как это делает живопись.

В каллиграфической эстетике опытным путем были глубоко и всесторонне изучены способности тела к энергоинформационному восприятию. Каллиграфическая психотехника ориентировала на «понимание телом», поэтому копирование (**линь [2]**) было главным методом каллиграфической подготовки. Через пластическое движение и связанные с ним энергетические циркуляции каллиграф не только воплощал, но и до конца осознавал свои или чужие художественные идеи. Китайские теоретики единодушно повторяют тезис «замысел существует прежде кисти» (*и цзай би сянь*). Продумывание внутреннего сценария действий всегда предшествует процессу письма. Чем выше скорость письма, тем длительнее и обстоятельнее предварительное обдумывание. Умственная концентрация и замысел собирают энергию *ци* [*1*] и открывают ход энергетическим циркуляциям, которые и движут кистью. Но данная последовательность двунаправлена. Так, при копировании кисть, воспроизводя формы оригинала, подключается к его энергетическим циркуляциям и улавливает психосоматические характеристики авторской энергетики *ци* [*1*], что позволяет адекватно раскрыть замысел произведения, т.е. формируется то, что создает возможность духовной «встречи» копииста и автора.

В каллиграфической эстетике творческий акт трактовался как процесс самосозидания личности. Считалось, что в творческом акте каллиграф создавал себя как личность, способную к достижению индивидуального долголетия, гармонизации социума и духовной преемственности с великими предшественниками каллиграфической традиции. Особенность каллиграфии состоит в том, что она обрекает каллиграфа на полное самовыявление. В искусстве каллиграфии, где нет сюжетной канвы и изобразительных форм, человеку негде спрятать свои недостатки, невозможно казаться, а должно только быть. В кал-

Дэн Ши-жу. «Цзэн Кэнь Юань сы ти шу цэ», почерк *чжуаньшу*. 1799 г.



Хэ Шао-цзи. Парные настенные свитки, почерк *цаошу*. XIX в.

лиграфической пластике нельзя изобразить силу, ее надо проявить; не получится разыграть полноту чувств, ее можно только иметь; нельзя поверхностно скопировать чужой опыт, его нужно постичь. Каллиграфия воплощала личность в ее телесной, психической и духовной целостности. Профессиональные поговорки гласят: «Каллиграфия подобна своему автору» (*шу жу ци жэнь*) и «Стиль таков, каков человек» (*фэнгэ цзи-ши жэнь*). Сян Му в трактате «Просвещенные речения о методах каллиграфии» («Шу фа я янь», XVI в.) сформулировал следующий афоризм: «Истолковывать каллиграфию — все равно что вести беседу; смотреть на каллиграфию — все равно что видеть самого человека». Показательно, что каллиграфы начали подписывать свои произведения с конца династии Хань, в то время как художники — только при династии Сун. Прославленный сунский каллиграф, художник и эксперт **Ми Фу** считал, что живописное произведение подделать возможно, а каллиграфическое — нет, ибо различие в энергетических вибрациях штриха неизбежно выдаст фальсификатора.

В искусстве каллиграфии личность автора раскрывается через включение ее в диалоги с персонажами иных эпох, причем как прошлых, так и будущих. Каллиграфическое произведение является своего рода топосом личностных встреч: мастера с его предшественниками, опыт которых претворен в его произведении, мастера с его нынешними зрителями и мастера с его грядущими критиками, которые оставят свои эпиграммы и послесловия на его работе. В китайской культуре во все времена преобладал «диалоговый» тип личности, расширяющей себя до уровня метаперсоны, избирательно синтезирующей опыт своих исторических предшественников. Каллиграфический образ рождается из его коммуникативной интерпретационно-диалоговой природы. В этом диалоге возникает «содвижение» энергий, что многократно усиливает отдельную личность как в духовном смысле, так и в психосоматическом плане.

Китайская эстетика проводила четкое различение информации, которую получал человек, читая текст, от информации, которую он обретал, просматривая каллиграфическое исполнение того же текста. В трактате «Рассуждения об иероглифике» («Вэнь цзы лунь», VIII в.) Чжан Хуайгуаня (раб. в 720–750) сказано: «Через письменность [автор] продумывает свои изречения и довершает их замысел; через каллиграфию в каждом иероглифе видится само сердце [автора]». Однако вопрос о роли текста в искусстве каллиграфии не имеет однозначного ответа. Если текст не обусловлен заказом, то его выбор является важным моментом, предшествующим творческому акту. Нередки случаи, когда каллиграфы прописывают текст собственного сочинения. Если процесс сочинения текста совпадает с его каллиграфическим исполнением, можно говорить о синтетическом творческом акте. Однако подобные ситуации в истории каллиграфии достаточно редко заканчивались созданием шедевров, ибо они требуют особенно интенсивных состояний, сопряженных с чрезмерными энергетическими затратами. Обычно если каллиграф и прописывает собственный текст, то он выбирает что-то из сочиненного им ранее, когда он был полностью сосредоточен на вербальной форме выражения. Многие каллиграфические шедевры, относящиеся к жанру писем, также сочинялись заранее и переписывались для демонстрации соответствующих каллиграфических достижений. Исключение составляют черновики, в которых мастера вели свободный поиск вербальной и пластической выразительности, делали зачеркивания и исправления. Трудность совмещения вербальной и пластической образности, мышления в акустических и зри-

Дун Ци-чан. «Цзы-шу чи-гао», почерк *кайшу*. 1636 г.

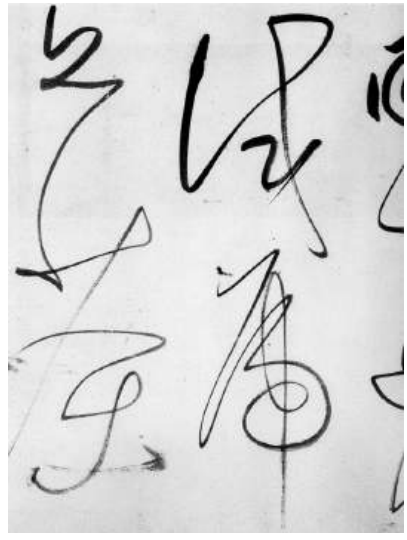
У Чан-ши. Парные настенные свитки, почерк *чжуаньшу*. Кон. XIX — нач. XX в.

Изобразительное искусство и эстетическая мысль

тельных формах объясняет популярность среди каллиграфов так называемого «Тысячесловного текста» (**«Цянь цзы вэнь»**; см. т. 5). Содержание прописываемого литературного текста, как правило, плодотворным образом соотносится с художественной образностью каллиграфической пластики. Однако возможны варианты, когда каллиграф не обращает внимание на содержание текста, используя его просто как набор пластических тем. В исключительных случаях каллиграф творит вопреки тексту, и содержание его каллиграфической пластики доносит до зрителя совсем иные смыслы, чем те, что содержатся в тексте.

Китайская эстетика, с одной стороны, всегда рассматривала живопись как своеобразное ответвление каллиграфии, имеющее более низкий, чем каллиграфическая традиция, статус, а с другой — всячески подчеркивала, что «у каллиграфии и живописи общий источник» (*шу хуа тун юань*). Под общим источником подразумеваются древнейшие пиктограммы, которые средствами линеарной графики одновременно изображали и обозначали реальность. Хотя приведенная выше формулировка принадлежит танскому теоретику **Чжан Янь-юаню** (812/815–877/907), до династии Сун каллиграфия и живопись редко соединялись в творчестве одного мастера. В послесунское время появляются корифеи, которые в совершенстве владели как каллиграфической, так и живописной техниками. Несмотря на сходство инструментария и базовых приемов, живописная техника письма существенно отличается от каллиграфической. В связи с этим китайские историки искусства справедливо различают каллиграфов, которые проявили себя как выдающиеся художники, от художников, которые создавали отдельные каллиграфические произведения. Случаи, когда каллиграфия и живопись были равноправными составляющими творческой биографии мастера, крайне редки. К таким мастерам относятся **Чжао Мэн-фу**, **Дун Ци-чан**, **У Чан-ши**. Каллиграфическая техника письма плодотворно применялась в живописи, в то же время попытки привнести в каллиграфию приемы работы живописца редко давали положительные результаты и никогда не перерастали в значительные для каллиграфической традиции направления. Причина подобной закономерности в том, что изобразительные элементы и колористические акценты ослабляют энергетические свойства каллиграфической пластики.

«Душа умиротворена, энергия-*ци* [*Л*] гармонизирована» (*синь пин ци хэ*) — таков психосоматический эффект занятия каллиграфией. Оздоровительный результат, безусловно, связан с профессиональной квалификацией каллиграфа, но он действен также и на дилетантском уровне. Этим вызвана популярность каллиграфических кружков для пенсионеров в КНР, программ занятий по каллиграфии в домах для престарелых и в тюрьмах на Тайване. В процессе занятий каллиграфическим письмом происходит «вхождение в спокойствие» (*жу цзин*), во время которого снимается психическое напряжение. Считалось, что циркуляция энергии *ци* [*Л*] в руке, запястье и пальцах, возникающая при занятии каллиграфией, эффективна при лечении сосудистых и суставных заболеваний. Каллиграфическая техника письма по своим профилактическим возможностям близка иглорефлексотерапии и гимнастике *ци гун*. С этим связана жесткость требований по выполнению традиционных технических



Дун Ци-чан. «Син цао шу», почерк *цаошу*. 1603 г.

Хуан Ци. «Шоу», почерк *цаошу*. 1993 г.

нормативов в каллиграфии, сравнимая с предписаниями трактатов по медицине и фармакопее.

Каллиграфическая техника письма трудна для освоения не только из-за сложности своих нормативов, но и потому, и это главное, что она сопряжена с глубинной психосоматической перестройкой всей личности ее изучающего. Технические требования каллиграфии доступны для подобающего воплощения лишь на определенном духовном уровне развития человека, поэтому выдающиеся каллиграфы всех эпох, даже будучи вундеркиндами, достигали настоящего мастерства лишь в зрелые годы, не ранее 40 лет, а их творческий расцвет приходился на 50–90 лет.

** *Завадская Е.В.* «Беседы о живописи» Ши-тао. М., 1978; *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература — каллиграфия — живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М., 1985; *он же.* Китайская каллиграфия как модель пластического идеала // XXVI НК ОГК. М., 1995; *он же.* От средневековья к новому времени: Из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII — нач. XX в. М., 1995; *он же.* Китайская каллиграфия как выражение универсального через национально-своеобразное // Искусство Востока: Проблемы эстетического своеобразия. СПб., 1997; *он же.* Восемь янчжоуских чудаков. Из истории китайской живописи XVIII века. М., 2000; *он же.* Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: Между прошлым и будущим. М., 2004; *Ли Цунь-шань.* Чжунго ци лунь даньюань юй фавэй (Истоки и суть рассуждений о *ци*). Пекин, 1990; *Лю Юй-пин*, *Чжоу Сяо-линь.* Ишу ды юсы: цинь ци шухуа (Интеллектуальные искусства: игра на цине, шахматы, каллиграфия и живопись). Чэнду, 1996; *Ци Чжун-тянь.* Шуфа лунь (Беседы о каллиграфии). Пекин, 1990; Чжан Лун-янь шуфа луньшу вэньцзи (Сборник рассуждений и высказываний Чжан Лун-яня о каллиграфии). Тайбэй, 1988; *Ши Цзы-чэнь.* Шуфа мэйсюэ (Эстетика каллиграфии). Тайвань, 1976; *Шэнь Инь-мо.* Ли дай мин цзя сюэшу цзин янь тань цзияо ши (Высказывания о каллиграфии знаменитых мастеров прошлого). Т. 1–2. Шанхай, 1963; Шэнь Цзун-цянь ([Художник] Шэнь Цзун-цянь). Пекин, 2004; *Яо Гань-мин.* Хань цзы юй шуфа вэньхуа (Китайская иероглифика и культура каллиграфии). Ханьнин (Гуанси), 1996; *Billeter J.Fr.* L'art Chinois de l'ecriture. Genève, 1989; *Gao Jianping.* The Expressive Act in Chinese Art: From Calligraphy to Painting. Uppsala, 1996; *Tseng Yuho.* A History of Chinese Calligraphy. Hong Kong, 1998; *Yee Chiang.* Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Aesthetic and Technique. Cambr., 1973.

В.Г. Белозёрова

Ми Фу. «Уцян чжоу чжун ши», почерк *син-цао.* 1095 г.

Буддийское искусство

Буддийский стиль в изобразительном искусстве и архитектуре

В искусстве китайского **буддизма** (см. т. 1, 2) рафинированность сочетается с орнаментальностью, летящие ритмы со скульптурной пластикой. Индийские по стилю или происхождению иконографические формы приходили в Китай в основном через Центральную Азию, а иранские и индо-гандхарские элементы декора и иконографии — также через царства и караванные пути Северной Индии.

В истории распространения иконографии **Будды** Шакьямуни (см. т. 2) известны лишь два случая, выпадающие из общей схемы: одновременное воздвижение во вьетнамских храмах XI–XII вв. золотых статуй Будды и Брахмы и явление «золотого человека/риши» императору Мин-ди (прав. 58–75 н.э.) во сне-омене, якобы предвестившем распространение буддизма в Китае (см. т. 2 **Кашьяпа**, разд. 4). Этот благовещий сон, который можно истолковать как эмблематический вариант установления скульптуры Будды, в период Юн-пин (58–75) эпохи Хань «воплотился наяву», когда Мин-ди поднесли в дар «Четвертое изображение Учителя», как называют в китайской традиции статую из сандала, сделанную при жизни Будды. Когда образ доставили в Лоян, император повелел снять с него копии и поместить одну в башню Цинлянтай, а другую — в усыпальницу Сяньцзелин. Иллюстрация к китайской агиографии Будды «Деяния Шакьямуни, тела преобразования татхагаты/*жулай*» изображает «царя Удаяну, воздвигающего статую Будды».

Хотя раннему буддийскому искусству большой ущерб нанесли массовые разрушения 841 г., сохранившихся образцов вполне достаточно для того, чтобы, говоря словами Го Жо-сюя (XI в.), «проникнуться строгостью и величием Будды и Брахмы». Раннее буддийское искусство (IV–VI вв.) представлено прежде всего пещерными храмами скальных монастырских комплексов **Юньгансы** (монастырь Заоблачных высей; см. т. 2) в пров. Шаньси и Лунмэньсы (монастырь Драконьих врат) около г. **Лояна** (пров. Хэнань). Основная часть произведений в Юньгансы создана в 490–494 гг., когда столица Северной Вэй (386–534) была перенесена в Лоян. Колоссальная статуя будды Амитабхи (кит. **Амито-фо**; см. т. 2) из пещеры № 20, созданная в 460–493 гг. из песчаника, высотой ок. 14 м, имела когда-то многоярусный фасад, повторяющий древнекитайские архитектурные конструкции, включая черепичную крышу на кронштейнах. Архаизирующая угловатость тел и фигур при колоссальности масштабов согласуется с несколько тяжеловесным линейным декором, обозначенным неглубокой насечкой. Иконографическая программа пещер Юньгансы при всей многочисленности форм и типов фигур композиционно повторяется и представляет типично махаянский (**да шэн**) изобразительный комплекс сутр (**цзин [1]**) с бесчисленными буддами (*фо*) и бодхисаттвами (**пуса**; все см. т. 2). В воздвигнутом в 494 г. Лунмэньсы линеарный стиль и чисто китайские пламенеющие ритмы и силуэты дополняются многослойными мандалами (*маньтуло*), этой исконной формой буддийского символизма, и потолками, украшенными с необычайной пышностью и многообразием.

Уникальный синтез демонстрируют северовэйские, по определению В. Голубева (V. Goloubev) «орнаментальные», бронзовые скульптуры VI в. с их каллиграфичностью линии, арабесками тонкой гравировки, изящной пластикой поверхности, «играющей» архитектоникой фигур.

Совершенно особым вкладом в буддийскую архитектуру стали многоярусные башни *та*, обычно называемые «пагодами» (слово предположительно произошло от санскр. дхатугарбха — «хранилище реликвии»). Их архитектура и в первую очередь внешний вид свидетельствуют о влиянии гандхарских ступ. Однако прямолинейная, вертикальная форма и особенно нависающие черепичные карнизы пагод восходят непосредственно к ранней деревянной архитектуре Китая. Пагоды в пещерных храмах Юньгансы украшены нишами с многочисленными скульптурами. В пагоде Даяньта (Большая пагода диких гусей) VIII в. в **Чанъани** ярусы разделены мелкими пилястрами. В целом к эпохе Тан пагоды уже мало напоминали индийские прототипы, а буддийская архитектура стала одним из самых значительных направлений китайского классического искусства.

Величайшей сокровищницей буддийского искусства махаяны признан **Дуньхуан**. Иконография джатак (*бэнь юань* — «коренные причины»), сутр и тантр представлена в центральноазиатском, индийском, непальском, китайско-непальском, китайско-тибетском стилях разных исторических периодов. «Живопись джатак» Дуньхуана насыщенно декоративна, но если иллюстрируемая сцена сообразна канонической фабуле, то разрастание декоративных связей превращает

повествование в орнаментальное целое, не утрачивающее при этом общего смысла. Тема спускающегося с небес «сияющего божества» (в терминологии ранних сутр), осененного облачно-белыми, небесно-пышными опахалами из «живописи джатак» Аджанты превращается в «интернациональном стиле» Дуньхуана в сцену «пламенеющего» полета небесной девы — апсары с золотыми украшениями, развевающимися шелковыми шарфами в низвергающемся сверху оранжево-красном потоке, прорезанном взвихренными всполохами — облаками цвета изумруда и темной лазури (пещера № 404, эпоха Северной Чжоу). Формы персонажей в росписях Дуньхуана дотанского периода соответствуют типичной для Китая линеарной («бескостной») фигуративности. Соединение «пластического» и «орнаментального» стилей в пространстве фона свидетельствует об эстетической гетерогенности этого искусства при визуальной однородности наследия Аджанты и китайской традиции.

Иконография «Западного рая», или «Западного неба» (кит. **Ситянь**; см. т. 2), будды Амитабхи в живописи пещерных храмов Дуньхуана заключена в феерические композиции с яркой живописностью. Медитативная природа этих образов выражена в эстетически искусственном характере артефактов райских садов, что ассоциируется с описаниями ландшафтов даосских путешествий к священным островам и заоблачным пикам (см. т. 1, 2 **Даосизм**; т. 2 **Пэнлай**, **Куньлунь**). В буддизме огромно количество изображений райских земель в самых разных композиционных формах и материалах. В основе этого лежит идея вишуддхи — «полного снятия препятствий кармы (**е [1]**; см. т. 1)» (санскр. карма-аварана) в раю будды Амитабхи.

Значимая роль принадлежит высеченным из каменных монолитов могучим «стражам ворот» из пещерных храмов VI–VII вв. Они пластически восходят к иконографическому типу Ваджрапани (кит. Цзинь-ган-шоу) в образе Геракла из Гандхары, находя ассоциации в столь далеких историко-культурных контекстах, как скульптура итальянского Высокого Возрождения 1-й трети XVI в. (например, статуи рабов Микеланджело). Это же, в частности, демонстрирует высеченная в 713–803 гг. в каменном утесе в горах Цилуаньфэн близ г. Лэшань (пров. Сычуань) статуя сидящего будды **Майтрейи** (кит. Милэ; см. т. 2), считающаяся самой большой в мире каменной статуей — ее высота 71 м. Над каменным буддой первоначально находился тринадцатиэтажный деревянный храм, который в середине XVII в. был уничтожен пожаром. В 1996 г. лэшаньский Будда был занесен в Каталог мирового культурного и природного наследия ЮНЕСКО.

Искусство *чань* (см. т. 1 **Чань-сюэ**, **Чань школа**; т. 2 **Чань-сюэ**, **Чань-цзун**) отличается от других школ махаяны рядом черт, обусловленных идеей передачи истины «вне слов». Антиритуализму и иконоборчеству *чань* не удалось разрушить ритуалистические конвенции традиционного буддизма (ср.: «Шестой патриарх, разрывающий [свиток] канона» **Лян Кая**; см. т. 1 **Хуй-нэн**; «Данься сжигает деревянное изображение Будды» Иньто-ло). Вообще чаньское иконоборчество не выходит за пределы «искусных средств» махаяны и тем более эпатирующего поведения тантрических йогинов (см. т. 1 **«Ми-цзун»**). Образ Будды в интерпретации *чань* связан с иконографией архатов (кит. **лохань**; см. т. 2), группируемых по 16 500 персонажей, и эстетически выделяется среди монохромных образов, написанных тушью (свитки «Шакьямуни, спускающийся с гор» Лян Кая и «Шакьямуни» **У Дао-цзы**). В монохромной живописи индианизированное символическое изображение «совершенного существа» (будды, бодхисаттвы) «поэтически преображается» в портрет совершенствующегося человека — «того, кто делает тяжелую работу» (эпитет бодхисаттвы в махаяне). Чаньские тексты говорят об «иллюзорной изменчивости черт татхагаты / так приходящего / *жулай*», т.е. 32 признаков (санскр. лакшана, кит. *сян* [*2*]) и 80 вторичных примет, обозначая «истинную форму» как «отсутствие проявлений» интуитивно проницаемой пустоты «вместилища/сокровищницы

Статуя сидящего будды Майтрейи. Лэшань (пров. Сычуань)

Изобразительное искусство и эстетическая мысль

так приходящего» (санскр. татхагата-гарбха, кит. **жулай цзан**; см. т. 1). Следовательно, «проявленное» посредством градаций тонов туши на бумаге и есть плод спонтанно пробужденного сознания (**дунь у**; см. т. 1) в понимании *чань* (ср. изобразительные сюжеты «Патриарх и тигр» и «Биджа [*чжун-цзы*] письмом брахми»).

Эволюция архитектуры и скульптуры в эпохи Юань, Мин и Цин (XIII — нач. XX в.) знала чередования влияний, заимствований, взаимосвязей, создав необозримое множество скульптур, горельефов, барельефов и архитектурных сооружений, повторяющих тибетские образцы (см. т. 2 Общ. разд. **Северный**, **или тибетский**, **буддизм** (**ламаизм**)). Сино-тибетский стиль в живописи, скульптуре и архитектуре позднего средневековья испытал влияние периферийных, с точки зрения китайской классики, религиозных и изобразительных традиций — тангутского государства Си Ся, тибетского буддизма ваджраяны (*цзинь-ган-шэн*), имперского искусства монгольской династии Юань и «дворцового стиля» маньчжурской династии Цин. Исторические стили могли быть смешанными, с тенденцией к «интернациональному стилю» (характеристика сино-тибетского искусства М. Лернером [M. Lerner]), как, например, китайско-непальский стиль эпохи Юань, стиль тибетской школы менса («новая менри»). Расцвет «интернационального стиля» тантрического искусства приходится на правление V далай-ламы Нгаван Лозан Гйяцо (XVII в.), когда в господствовавшей в Тибете школе гелугпа («образец/закон добродетели», кит. *хуан-цзяо*) постепенно усиливалось влияние маньчжурского двора, приведшее к патронированию с его стороны.

В живописи Хара-Хото (X–XIII вв., Си Ся) явлены только очертания сино-тибетского стиля. Индийская в генезисе цвето-пластическая форма, тантрический иконографический тип большинства живописных образов и тем, за исключением таких, как Западная земля высшего блаженства (*Цзи лэ ту*), парные бодхисаттвы Манджушри (кит. **Вэньшушили**; см. т. 2) и Самантабхадра (кит. **Пу-сянь**; см. т. 2), будда Теджапрабха и божества планет, «хранители сторон света», содержат устойчивые элементы тибетского стиля. В перспективе китаизирующая художественная метаморфоза обнаруживается в линейной разработке форм, утончении градаций и высветлении цвета, разрежении пластической плотности цветовых плоскостей и орнаментальности декора. Хотя до XVI–XVII вв. китайский и тибетский компоненты в живописи развивались параллельно, фигуративная основа тибетского иконографического стиля оставалась более устойчивой к смещению и трансформации, чем фон — обрамление, стаффажные элементы. Тибетская живопись всегда пребывала в пределах индийской изобразительной культуры. Несколько отдельно стоит гравюра, снабжавшая иллюстрациями ксилографические издания буддийских текстов. Китаизированная линеарная разработка персонажей в иконографии тибетского тантризма тесно связана с изданиями буддийского канона (**«Да цзан цзин»**; см. т. 2) и в целом с буддийским искусством периода Юн-лэ (1403–1423) эпохи Мин.

Китайский стиль в тантрической живописи на темы Западного рая создает ощущение пространственности, воздушности; фигуры, отличающиеся заметной полнотой, предстают в сложно драпированных одеяниях; пластическая однородность фигур и фона индийского стиля сменяется цвето-воздушной средой. В живописи икон-танок (тиб. тханг-ка, кит. *танка*) пространственность и панорамность китайской пейзажной живописи, коренящаяся в сложной поэтике бесконечных метаморфоз, заменена композиционной симметричностью. Для танок, прежде всего, восточнотибетского и «дворцового стиля» XVIII в. характерны сверхъестественные передвижения йогинов, даков и дакини в блистающей пустоте пространства. С другой стороны, поздний китайско-тибетский стиль XVII–XVIII вв. в изображении ландшафтов на танках представляется гибридом китайских элементов, не имеющим выявленных архетипов в тибетской культуре.

Хроматические традиции пышного стиля, придворного и иерократического искусства, обслуживающего заказы светских и духовных аристократов, позволяли использовать в передаче переливов фонового пространства драгоценные краски ультрамарин и ляпис-лазурь, достигая поистине «райского» колорита. Именно в сино-тибетском стиле утонченность в передаче цветовых оттенков достигла апогея. Осо-

Лян Кай. «Шестой патриарх, разрывающий [свиток] канона». XIII в.

бенно изысканны розовый, фиолетовый, лиловый цвета различной степени осветленности, насыщенности и плотности и синий цвет, разработанный подробно и тонко. Сгущенный голубой цвет неповторимой яркости преломляется как в светлых тональностях, так и темно-синих, густо насыщенных, сближенных с оттенками лазурита.

Скульптура сино-тибетской ваджраяны следует иконографии и канону пропорций тантрического искусства. Сино-тибетский стиль металлической скульптуры эпохи Мин отличается почти рокайльной грацией форм. Статуи прекрасного медного литья отшлифованы как зеркало, передавая изящную структуру тела, восхождения и нисхождения скользящих линий, и бесконечно изысканны, а позолота на них нанесена с ювелирной тщательностью. Художественная изощренность минского искусства отражает пышную причудливость и фантасмагоричность придворной жизни, вкус к религиозности у императоров, покровительствовавших тибетскому буддизму.

Раннецинский «дворцовый стиль» (XVIII в.), представленный, помимо прочего, полным канонизированным комплексом тантрической скульптуры из храма Баосянлоу, который был исполнен по заказу императора **Цянь-луна** (правл. 1735–1796; см. т. 4) в иконографии школ новых тантр, ориентирован на бронзу и серебро с частичной позолотой, красную медь, приобретающую со временем темно-лиловый оттенок, техники чеканки и инкрустации полудрагоценными камнями. Уникальные скульптуры Баосянлоу сделаны в соответствии с иконографией сутр и тантр, представляя персонажей сутр во главе с Буддой и мантр во главе с буддой Гухья(самаджа)-Акшобхьяваджрой, а также божества разных классов тантр: «полугневные», «гневные», «ужасные». В цинской скульптуре маньеристически рафинированная отделка форм эпохи Мин сменилась у «спокойных» божеств более плотной структурой пластики, чистотой контуров, рельефной гравировкой декоративных линий. Однако свето- и цветообразующие ценности декорума остались неизменными: позолота статуй «спокойных» божеств волнисто струится и мерцает отраженным светом, у «гневных» вспыхивает и блистает радужными всплесками; перегородчатая эмаль, часто используемая в отделке металлической скульптуры, начиная с периода Цянь-лун (1736-1795), переливается многоцветием узоров; резное полихромное дерево отливает густой восковой синевой, красным лаком, фиолетовым пурпуром и цветом эбенового дерева.

В императорском дворце в Пекине (**Гугун**) имелся особый храмовый комплекс Чжунчжэндянь (дворец Срединной правильности), символический декорум которого был выдержан в стиле храмов школы гелугпа, особенно патронировавшейся династией Цин. Среди его скульптурных и живописных образов преобладали тантрические божества долгой жизни — Амитаюс (кит. Амито-фо, У-лян-шоу) и Ушнишавиджая, поскольку ритуальной функцией придворных храмов и монастырей — резиденций пекинской иерократии в период Цин — было таинство продления лет царствующего императора. Единственным многоэтажным зданием Запретного города (Цзыцзиньчэн), состоявшего из множества одноэтажных дворцов, был Юйхуагэ (Павильон Цветов под дождем) — главный храм императорской резиденции. Цянь-лун возвел его в 1750 г. по образцу Башни Посвящения монастыря Толинг, одного из старейших в Западном Тибете. Каждый этаж храма был посвящен божествам того или иного тантрического цикла, а его имперский характер подчеркивали стерегущие медные с позолотой драконы на каждом из четырех углов черепичной кровли.

Неизвестный мастер. «Шестой патриарх чань-буддизма Хуй-нэн». Стенопись X — нач. XIII в.

Самый крупный монастырь гелугпы в Пекине — Юнхэгун, возводившийся с 1694 г. и названный по имени центрального храма, который император Юн-чжэн (прав. 1723–1735), будучи принцем (*цинь-ван*), именовал Юн-цинь-ван-фу (Резиденция принца Юна). Став императором, он переименовал храм в Юнхэгун (Дворец Гармонии Юна / Мира и гармонии). Десять лет спустя сын Юн-чжэна император Цянь-лун в знак почитания почившего отца перестроил дворец в храм, украшенный лучшими мастерами Китая. Из огромного ствола сандалового дерева, привезенного с юга, была высечена статуя будды Май-

трейи (кит. Милэ). Иконографическая программа для скульпторов и художников была составлена в традиции гелугпы. Наряду с буддами и бодхисаттвами специальные ритуальные залы были посвящены особенно почитаемым в гелугпе идамам (тантрическим божествам-покровителям) Ваджрабхайраве, Гухвясамадже, Чакрасамваре. Изначально дворцовый характер Юнхэгуна выделяет его из буддийских сооружений эпохи Цин. Спецификой его архитектурного оформления, например, являются балконы и висячие коридоры, соединяющие различные храмовые залы и святилища. Юнхэгун, представляющий собой комплекс больших и малых храмов, — памятник китайской классической архитектуры с ее конструктивными и композиционными особенностями, с символизмом имперского стиля, в отличие от ступообразных пагод того времени, напоминающих декоративно-пластические монументы, в которых преобладают скульптурные формы и многократно повторяющиеся орнаментальные мотивы. Так, стены пагоды храма Хуансы (Желтый монастырь) декорированы нишами со статуями будд и бодхисаттв. Лапидарность архитектурного стиля раннебуддийских пагод сменилась в эпохи Мин и Цин усложненностью форм, индийскими реминисценциями и др. «украшениями», ярким примером чего может служить Утасы (монастырь Пяти башен, 1473 г.) в Пекине.

Уникальными образцами сино-тибетского стиля в имперской архитектуре эпохи Цин по праву считаются грандиозные дворцовые и храмовые ансамбли у р. Жэхэ близ г. Чэндэ к северу от Пекина, возведенные в начале XVIII в. и воспроизводящие дворец Потала в Лхасе и монастырь панчен-лам Таши-лхунпо. Они отличаются масштабностью архитектурного решения, пространственностью, лаконичной простотой массивных внешних стен. Внутренние помещения отделаны в традиционном китайском стиле с многоярусной и сложно профилированной резьбой, яркой полихромной росписью балок и кронштейнов, краснолаковыми и покрытыми орнаментальной резьбой колоннами. Смешение китайского и тибетского архитектурных стилей создает гармоничное единство планировки восьми внешних храмов, оформления пагод, конструкции крыш. Стены частью сложены из каменных блоков, частью — глинобитные. Дворцы и храмы в долинах расположены по китайскому осевому принципу, часть же строений размещена по тибетскому принципу на склонах гор, образуя многоступенчатые здания, напоминающие грандиозные замки.

Буддийский Страж. Храм Биюньсы

Скульптурная группа в пещерном монастыре Дацзу

** Афоризмы старого Китая. М., 1988; *Бегин Ж., Морель Д.* За стенами Запретного города. М., 2003; Возвращение Будды. Памятники культуры из музеев Китая. Каталог выставки. СПб., 2007; *Голубев И.С.* Юнхэгун. Пекин, 1956; Записки о буддийских странах // История и культура Древней Индии: Тексты. М., 1990; Китайская версия буддийской канонической «Сутры о признаках» («Лакшана сутра») // Восток, 1998, № 1; *Тугушева Л.Ю.* Уйгурская версия биографии Сюань-цзана. М., 1991; *Фишер Р.Е.* Искусство буддизма. М., 2001; *Цендина А.Д.* ...И страна зовется Тибетом. М., 2002; *Чжоу И-лян.* Тантризм в Китае // Тантрический буддизм I. М., 2004; Вэй Цзинь Нань-бэй-чао дяосу (Скульптура [эпох] Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий) // Чжунго мэйшу цюань цзи (Полное собрание произведений китайского изобразительного искусства). Дяосу бянь (Раздел скульптуры). Вып. 3. Пекин, 1988; Дуньхуан бихуа. Т. 1 // там же. Хуй-хуа бянь (Раздел живописи и графики). Вып. 14. Шанхай, 1988; Дуньхуан цайсу (Художественная лепка Дуньхуана). Пекин, 1978; Сычуань би-хуа. // Чжунго мэйшу цюань цзи (Полное собрание произведений китайского изобразительного искусства). Хуй-хуа бянь (Раздел живописи и графики). Вып. 13. Пекин, 1988; Сычуань шику дяосу (Пещерные скульптуры Сычуани) // там же. Дяосу бянь (Раздел скульптуры). Вып. 12. Пекин, 1988; У-дай Сун дяосу (Скульптура Пяти династий [и эпохи] Сун) // там же. Дяосу бянь (Раздел скульптуры). Вып. 5. Пекин, 1988; Юньган шику дяокэ (Изваяния пещер Юньгшана) // там же. Дяосу бянь (Раздел скульптуры). Вып. 10. Пекин, 1988; Art Treasures of Dunhuang. Beijing–Hongkong, 1983; Buddhist Art from Rehol. Taipei, 1999; *Bussagli M.* Central Asian Painting. Geneva; *Cahill J.* Chinese Painting. Geneva, 1977; *Carter M.* The Mistery of Udayana Buddha // Annali Istituto Universitario Orientale, Vol. 50, fasc. 3, 1990; *Chandra L.* Buddha in Chinese Woodcuts. New Delhi, 1973; Chu Fo Pu-sa Sheng Hsiang Tsang Pantheon // Two Lamaistic Pantheons. Cambr., Mass., 1937; *Davidson Y.L.* The Lotus Sutra in Chinese Art. L., 1955; *Focillon H.* L'art bouddhique. P., 1921; Gilded Dragons. Buried Treasures from China's Golden Ages. L., 1999; *Hiuen Tsiang.* Si-Yu-Ki. Buddhist Records of the Western World. Vol. I–II. L., 1906; *Iwanowski A.* Dsandan dsou yin domor, legende de la statue de buddha faite en lois de tchandana // Le Museon. t. 2, fasc. 1, 1983; *Karway H.* Early Sino-Tibetan Art. Warminster, 1975; L'iconographie de la "Descente d'Amida" // Études d'orientalisme. T. I. P., 1993; *Lubac H., de.* Amida. P., 1955; Pao-hsian Lou Pantheon // Two Lamaistic Pantheons. Cambr., Mass., 1937; Palaces of the Forbidden City. L., 1991; *Rawson Ph.* Introducing Oriental Art. L., 1973; *Secrel D.* Buddhistische Kunst Ostasiens. Stuttgart, 1957; *idem.* Shakyamunis Ruckkehr aus dem Bergen: Zur Deutung des Gemaldes von Liang K'ai // Asiatische Studien. Bern, 1965; Serinde, terre de Bouddha. P., 1996; *Soper A.C.* Literary Evidence for Early Buddhist Art in China. Ascona, 1959; *idem.* T'ang Parinirvana Stele // Artibus Asiae, vol. XXII, pt. 1–2, 1959; The Art of East Asia. Vol. 1. Cologne, 1998; *Weiner Sh.L.* Ajanta: Its Place in Buddhist Art. Berkeley and Los Angeles, 1977.

См. также т. 1: **Буддизм**, **Чань школа**; т. 2: **Ситянь**, **Чань-сюэ**, **Юньгансы**; т. 6: **Гугун**, **Дуньхуан**.

Ц.-Б.Б. Бадмажапов

Иконографические принципы буддийского изобразительного искусства

История возникновения буддийского культового изобразительного искусства и формирование его иконографических принципов связывается с гандхарской и матхурской художественными школами. Первая из них возникла на рубеже эр на северо-западной окраине нынешней Индии, где размещался тогда центр могущественной Кушанской империи (I–IV вв. н.э.), в которую к моменту ее расцвета (I–III вв.) входили Северная Индия, большая часть Афганистана, Пакистана и некоторые районы современных центральноазиатских государств. Памятники гандхарского искусства сохранились в самой Индии, Пакистане (Пешавар), Афганистане и на северном берегу Амударьи. Возникновение этой школы стало прямым следствием религиозной политики властей Кушанской империи, в первую очередь легендарного царя Канишки (I–II вв.), провозгласившего себя буддийским адептом, а буддийское вероучение (в варианте школы сарвастивады — кит. *саподобу*) — официальной идеологической основой страны. Художественные особенности гандхарской школы сформировались под сильным воздействием эллинистическо-

Изобразительное искусство и эстетическая мысль

го, так называемого греко-бактрийского искусства, благодаря чему ее считают одной из прямых наследниц античной (греческой и римской) скульптуры. Разработанные в ней трактовки образа Будды (кит. Фо), используемые для передачи физического и духовного совершенства человека, сравнивают с эллинистическими художественными приемами, воплотившимися в образе Аполлона. Но, восприняв от греко-римского искусства идею и форму человекоподобных божественных персонажей, гандхарская школа использовала и национальный художественный опыт. В результате созданное в ней иконографическое направление объединило в себе эстетизм и реалистичность античной скульптуры с натурализмом индийской пластики.

Традиция национальной индийской скульптуры восходит к культуре Хараппы (кон. III — нач. II тыс. до н.э.), составлявшей ядро общего культурно-исторического комплекса, получившего в науке название «индская цивилизация». Само же буддийское культовое искусство зародилось в III в. до н.э., в искусстве эпохи Маурьев (IV–II вв. до н.э.), когда в Индии возникло первое централизованное государство имперского типа, а буддизм получил статус государственной религии. Следствием этого явилось создание памятников буддийского культового зодчества — ступ, предшественниц китайских пагод (*ма*). Поверхности ступ украшались горельефными изображениями религиозных символов и древнеиндийских божественных персонажей. В них наметилась одна из главных специфических черт связанного с буддизмом культового искусства — наделение изображений и их отдельных элементов глубинным религиозно-философским смыслом, давшая начало формированию буддийской иконографии. Эту символичность восприняла и гандхарская школа, причем национальные художественные корни сказались в ней даже сильнее, чем эллинистическое влияние. В отличие от греко-римской скульптуры Будда в гандхарском искусстве не был лишь воплощением телесной красоты человека и объектом эстетического наслаждения: всем деталям его внешнего облика придавалось символическое значение.

Матхурская школа возникла приблизительно в I в. н.э. или несколько раньше, в самом сердце долины Ганга (г. Матхур). Не избежав некоторого влияния гандхарской школы и, следовательно, эллинистического искусства, она опиралась в основном на местный художественный опыт, что позволяет считать ее первой сугубо национальной индийской художественной школой, претворившей традиции не только изобразительного, но и танцевального искусства, относившегося в Индии к религиозно-ритуальной сфере. В танце кристаллизовалась целостная система поз и жестов, имевших религиозно-космологическую семантику. Еще до появления буддизма и буддийских психотехник эта система была частично трансформирована в психотехнику и воспринята йогическими практиками, которые использовались бродячими проповедниками-аскетами — шраманами (кит. *шамэнь*) и адептами джайнизма — религиозной системы, возникшей примерно в середине I тыс. до н.э. и заметно повлиявшей на развитие духовной культуры Индии.

Достижения гадхарской и матхурской школ нашли продолжение в искусстве IV–VI вв., когда Северная Индия вновь была объединена под эгидой династии Гупта (320 — ок. 535). В гуптской художественной школе, лучше всего представленной в скульптуре и архитектуре храмов Эллоры (совр. штат Махараштра), сильны также джайнские и индуистские культурно-художественные истоки.

Гандхарская школа.
Статуя сидящего Будды

Гандхарская школа.
Статуя Бодхисаттвы

Кроме того, на определенном этапе буддийское изобразительное искусство испытало воздействие ваджраяны (букв. «алмазная колесница», кит. *цзинь-ган-шэн*, **ми-цзун** (см. т. 1), в научной терминологии — тантрический буддизм, тантризм) — наиболее позднего течения, наметившегося, возможно, в первых веках н.э. в рамках махаяны («большая колесница», кит. **да шэн**; см. т. 2) — альтернативного хинаяне («малая колесница», кит. **сяо шэн**; см. т. 2), магистрального направления буддизма. Именно ваджраяна, составившая эзотерическую часть махаянского буддизма, способствовала утверждению многообразия художественных трактовок образов персонажей, существующих в трех основных формах: «спокойные» (представлены в идеальном антропоморфном облике), «устрашающие» (в облике многоруких и многоликих существ, часто с искаженным гримасой обликом) и «женские» божества. Согласно учению ваджраяны, в таких обличиях буддийские божества, в первую очередь антропоморфные бодхисаттвы (кит. **пуса**, *путисадо*; см. т. 2), являли себя живым существам, наставляя их, выступая борцами со злом или влияя на ход медитаций. Идеи и практики ваджраяны окончательно привнесли дополнительные смысловые оттенки во многие иконографические элементы, углубив их семантику и придав им эзотерический смысл. Принято считать, что, не получив широкой популярности в Китае, куда это течение попало в середине эпохи Тан (618–907), ваджраяна в основном оказала ощутимое влияние, прослеживающееся с эпохи Северная Сун (960–1127), на китайско-буддийское культовое искусство.

Древнейшие из известных сегодня китайских художественных произведений, связанных с буддизмом, датируются эпохой Поздняя/Восточная Хань (25–220). Важнейшими из них являются изображение льва (**ши-цзы)** на погребальном рельефе и крохотная фигурка Будды на вершине бронзовой модели дерева (**цянь шу**). Тем не менее, начальный этап формирования китайско-буддийского изобразительного искусства единодушно относится исследователями к эпохе Шести династий (Лю-чао, III–VI вв.), точнее, к периоду Южных и Северных династий (Наньбэй-чао, IV–VI вв.), когда в результате частичного завоевания Китая чужеземными народностями районы бассейна р. Хуанхэ оказались под властью государства Тоба / Северное Вэй (Тоба Вэй / Бэй Вэй, 386–534). Именно в этом государстве, где буддизм приобрел высокий политический авторитет, началось создание самых известных и масштабных буддийских памятников — пещерного монастыря Могао (другие названия: **Дуньхуан**, Цяньфодун, Пещеры тысячи будд), скальных храмов Бинлинсы, Майцзишань, Юньган (см. т. 2 **Юньган-сы**), Лунмэнь. В художественном наследии Тоба Вэй присутствуют также образцы алтарной скульптуры, например, одна из самых крупных — бронзовое позолоченное изваяние стоящего Будды (высота 104,3 см, 477 г., Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк).

Из письменных источников известно о создании алтарных и храмовых скульптур из благородных металлов, железа, ценных пород дерева и полудрагоценных минералов, а самым внушительным произведением называется бронзовая статуя Будды, высотой ок. 14 м.

Буддийское культовое искусство активно развивалось и в собственно китайских государствах, так называемых Южных династиях (Нань-чао), последовательно существовавших в IV-VI вв. в районах бассейна р. Янцзы. В письменных источниках неоднократно упоминаются южные храмовые скульптуры, тоже выполненные из различных материалов, включая золото. Создавались также скальные храмы, хотя и уступавшие по величию и масштабности северным памятникам. Наиболее известным является скальный храм Цяньфоя (Склон тысячи будд) на территории

Бронзовое позолоченное изваяние стоящего Будды. 477 г.

Статуя сидящего Будды из скального храма Цяньфоя. 484 г.

монастыря Цисясы (в окрестностях современного г. Нанкин). Сооружение этого храма началось в 484 г. на невысоком склоне у подножия холма, в котором были выдолблены 294 небольшие ниши, заполненные преимущественно одиночными скульптурами, всего здесь насчитывается 515 каменных изваяний.

Об уровне развития китайско-буддийского искусства к концу VI в. красноречиво свидетельствуют письменные данные о деятельности основателя империи Суй (589–618), согласно которым для построенных по его приказу около 4000 монастырей было изготовлено 106 580 металлических, деревянных и каменных скульптур и отреставрировано 1 500 000 произведений, оставшихся от прежних столетий. Доподлинно известно, что на протяжении IV–VIII вв. в Китае сложилось по меньшей мере шесть региональных буддийских художественных школ, наследие которых представлено не только скальными храмами, но и найденными во время археологических работ отдельными скульптурными произведениями, предназначавшимися для буддийских святилищ. Школы именуются по названиям соответствующих современных провинций: шэньсийская, шаньсийская, хэбэйская, шаньдунская, сычуаньская, а также юго-восточная (провинции Цзянсу и Чжэцзян). Каждая из них обладала определенным художественным своеобразием в особенностях трактовок буддийских персонажей и технике исполнения скульптур. Например, шэньсийская школа, деятельность которой отчетливо прослеживается со второй половины VI в., отмечена преобладанием круглой скульптуры из белого мрамора.

Сохранилась, например, метровая статуя Локапалы (божественного «стража мира»), представленная сейчас в экспозиции Шэньсийского провинциального музея (г. Сиань), несмотря на серьезные утраты (не сохранились голова и руки), она поражает уровнем художественного мастерства. В манере исполнения, передающей естественность позы, подчеркнутую изящным изгибом правильного по своему строению человеческого тела, сквозит откровенное любование автора натурой, что напоминает античную скульптуру.

О существовании шаньдунской школы стало известно лишь в самом конце XX в. благодаря археологическим работам на территории монастырей Юннинсы (совр. уезд Гуанцяньсянь) и Лунсинсы (обл. Цинчжоу), где находились крупные художественные мастерские. Только в монастыре Лунсинсы было обнаружено (1996) около 200 скульптур и стел, украшенных рельефными композициями на буддийские темы, самые ранние из которых датированы серединой V в.

Большинство произведений были выполнены из местного сорта известняка серо-голубоватого цвета, присутствовали также глиняные, деревянные, металлические, мраморные и гранитные фигуры. Почти все они были дополнены полихромной росписью с использованием красной, малахитово-зеленой, сапфировой, желтой, коричневой, черной и белой красок; широко применялись позолота и проработка украшений золотой краской. Изображения отличаются изысканностью рисунка, пластичностью форм, элегантностью пропорций и необыкновенной тщательностью исполнения всех деталей внешнего облика и атрибутов главных персонажей.

Своеобразие шаньдунской (в современной терминологии — «цинчжоуской») школы во многом объясняется особенностями местной историко-этнической ситуации. На протяжении IV–VI вв. эта территория попеременно попадала под власть Тоба Вэй и южнокитайских государств, а также служила прибежищем эмигрантам из северо-восточ-

Шаньдунская художественная школа; статуя стоящего Будды. Дин. Северная Ци

Шэньсийская художественная школа: мраморная статуя Локапалы

ных, северных и северо-западных районов Китая, среди беженцев было немало чужеземцев, в том числе согдийцев. В результате в произведениях «цинчжоуской» школы прослеживается влияние самых разных художественных традиций, восходящих к матхурскому, центральноазиатскому и южнокитайскому искусству.

Хэбэйская школа стала известна в 1953 г. и тоже в результате открытия мастерских при монастыре Сисюаньсы, где находились 220 мраморных и позолоченных бронзовых скульптур, самая ранняя из них была выполнена в 520 г., а самая поздняя — в 750 г. В начале 1990-х годов в горах Фэнлуншань (на северо-западе уезда Юаньшисянь) был обнаружен образованный двумя пещерами скальный храм второй половины VI в., относящийся к этой же региональной художественной традиции. Несмотря на географическую близость к шаньдунским мастерским, хэбэйской школе были свойственны собственные изобразительные приемы. Созданные в ней скульптуры отличаются естественностью поз, фигуры персонажей облачены в ниспадающие, образованные широкими и мягкими складками одеяния, в изображениях самого Будды заметно сочетание «западных» и китайских этнических черт, проявляющееся в мягких очертаниях лица, носе прямой формы, подчеркнуто пухлых губах и узких глазах.

Сычуаньская школа, основной центр которой находился на территории современного г. Чэнду (административный центр пров. Сычуань), представлена сегодня внушительным числом найденных в течение второй половины прошлого века скульптур и стел, древнейшие из которых датируются 424–453 гг. Выполненные из местной каменной породы, позволившей осуществить предельно тонкую резьбу, эти произведения характеризуются особой элегантностью, утонченностью и декоративностью. Одним из лучших образцов местной скульптуры признано изваяние с утраченной головой, изображающее, возможно, стоящего Будду или бодхисаттву, которое впечатляет изяществом фигуры, плавностью линий и тонкостью проработки одеяния. Стелы, выполненные в местных мастерских (до полуметра в высоту), отличаются сложностью рельефных композиций, состоящих, как правило, из нескольких персонажей, многочисленных вспомогательных изображений и орнаментальных элементов. Здесь впервые в китайско-буддийском искусстве центральные фигуры божественных персонажей стали дополнять изображениями реальных животных (льва) и зооморфно-фантастических существ. С сычуаньской школой связано начало создания известного буддийского скального комплекса **Дацзу** (Дацзушикэ, в 15 км от г. Дацзу, на территории г. Чунцина).

Несмотря на региональные художественные различия, общий процесс формирования китайско-буддийского искусства подчинялся универсальным закономерностям, среди которых — следование на начальном этапе обеим индийским школам — гандхарской и (в меньшей мере) матхурской, а также универсальный характер трансформации образов. Существенные изменения происходили в результате китаизации облика персонажей, выразившейся в наделении их монголоидными этническими чертами и введении в композиции деталей национального костюма и местной образно-орнаментальной системы. Параллельно проявилась тенденция к «феминизации» буддийских божеств, т.е. смещению их облика в сторону внешней женственности и, позже, созданию их женских воплощений.

Сычуаньская художественная школа: статуя Локапалы. Эпоха Тан

Статуя бодхисаттвы с отчетливыми приметами внешней женственности. Пещерный храм Могаоку. VIII в.

Однако эти изменения не коснулись базовых принципов буддийской иконографии и набора ее нормативных элементов, к которым относятся в первую очередь позы (санскр. асана, кит. *цзо* [*2*], *фа-цзо*) и символические жесты (санскр. мудра, кит. *инь* [*4*]).

Асаны, восходящие к добуддийским медитативным техникам, в качестве иконографического элемента начали складываться в гандхарской и матхурской школах с целью передачи состояния медитативного сосредоточения буддийских божеств для оказания определенного психологического воздействия на верующих и, кроме того, в качестве наглядного пособия в йогических практиках. Асаны подразделяются на три основных типа, передающих «лежащую», «стоящую» и «сидящую» позицию фигур. «Лежащая» поза используется только в одном случае — для изображений «спящего Будды», т.е. Будды, пребывающего в парининрване (кит. *ме ду*), когда через «спящую» фигуру передается состояние полного освобождения от логико-дискурсивной и психико-эмоциональной деятельности.

«Стоящие» позы, в которых персонажи показаны в полный рост, подразделяются в зависимости от положения ног. Некоторые, например поза со скрещенными ногами или позы движения, передающие ходьбу, бег, левитацию, магическое прохождение сквозь естественные препятствия (воздух, скалы, воду), употреблялись только в изображениях второстепенных персонажей. Поза «танца», при которой одна нога (как правило, правая) согнута в колене и высоко приподнята над землей, характерна для изображений Небесных царей (Тянь-ван), божественных танцовщиц и демонических существ.

В иконографии центральных персонажей буддийского пантеона главной среди этих позиций является стояние на прямых ногах. В раннем китайско-буддийском искусстве такая поза была применима к любому персонажу, включая Будду. Позднее она стала характерной принадлежностью иконографии будды Амитабхи (будда Беспредельно сияющий, будда Неизмеримого/Бесконечного Света, кит. Амито-фо), по буддийским верованиям, владыки западной части мирового пространства, творца и повелителя буддийского рая Сукхавати (досл. «Чистая земля», кит. Цзин ту; см. т. 1 **Цзинту-цзун**), а также бодхисаттв и спутников Будды в групповых композициях, в роли которых чаще всего выступают его первые ученики, они же — главные архаты (кит. *алохань*, **лохань**; см. т. 2) и монашествующие.

«Сидящие» позы — самый распространенный вид асан, имеющий несколько типов поз, самостоятельных по терминологии и символике: «поза лотоса», «неполная поза лотоса», «скрытая поза», «поза отдохновения», «поза отдыхающего царя», «поза Майтрейи» и «поза задумчивости».

Изображение Небесного царя в «позе танца». Буддийский храм Линъиньсы, пров. Чжэцзян

Первой по значению в буддийской иконографии (равно как и в йогических практиках) считается «алмазная поза» или ваджра-асана («поза ваджры»; другое санскр. название дхьяна-асана — «поза созерцания»), которая в китайско-буддийской терминологии обозначается как *ляньхуа цзо* («поза лотоса»), *цзе цзя фу цзо* («сидеть, поджав скрещенные ноги, подошвами вверх») и *цзе чжи цзо* («сидеть со скрещенными ногами»). «Поза лотоса» передает состояние созерцания (санскр. дхьяна, кит. *чань*), доведенное до предельной формы медитативного сосредоточения (санскр. самадхи, кит. **саньмэй**; см. т. 1), при котором исчезают различия между созерцающим субъектом, созерцаемым объектом и процессом созерцания. Результатами самадхи полагаются полное успокоение сознания, снятие противоречий между внутренним и внешним миром, слияние индивидуального сознания (микрокосма) с космическим абсолютом (макрокосмом). Как таковое, оно выступает заключительной ступенью Пути, подводящей личность к вступлению в нирвану (кит. *нихуань*, **непань**; см. т. 1). «Поза лотоса» предполагает согнутое в коленях положение ног, плотно скрещенных в области голени или лодыжек, при этом колени слегка приподняты, и образованная скрещенными ногами линия почти параллельна поверхности земли. Обе ступни повернуты подошвами вверх, левая прижата к правому бедру, правая — к левому. Правая нога должна

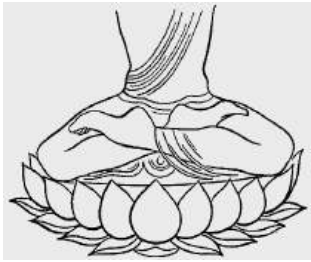
проходить над левой, так как она является символом Будды и Учения (санскр. дхарма, кит. **фа [1]**; см. т. 1, 2), тогда как левая нога — символ мира смертных. Поэтому скрещивание ног есть знак единства Будды со всеми живыми существами, а возложение правой ноги на левую — отражение путеводной роли Учения. Кроме Будды, в этой позе могут быть показаны любые персонажи буддийского пантеона, за исключением Небесных царей и божеств, связанных с адом.

«Неполная поза лотоса» (санскр. бодхи-асана — досл. «поза бодхисаттвы», кит. *пуса цзо* — «поза бодхисаттвы», *шэн цзо* — «поза совершенного мудреца», *бань цзя фу цзо* — «сидеть с полускрещенными ногами подошвами вверх») частично повторяет предыдущую (ноги скрещены, правая нога плотно прижата к левому бедру), но левая нога расположена более свободно и даже может перекрывать правую. Это соответствует ее символическому значению: правая ступня — знак истинного, левая — заблуждений, а вся поза в целом символизирует истинный Путь и представляет бодхисаттв в их ипостаси победителей зла и невежества путем передачи Учения всем живым существам.

«Поза отдохновения» (санскр. лалита-асана — «приятная поза», кит. *цзи сян цзо* — «счастливая поза») и «поза царского отдохновения/отдыхающего царя» (санскр. махараджа-лила-асана, кит. *дунь цзо* — «сидеть в непринужденной позе») используются, как правило, в изображениях бодхисаттв. Первая из них исполняется в двух основных вариантах, при которых ноги персонажа согнуты в коленях и скрещены, но колени свободно лежат на сиденье, либо одна нога (обычно — левая) согнута и, находясь в перпендикулярной позиции по отношению к телу, поддерживает колено другой ноги, свешивающейся с сиденья и нередко опирающейся на дополнительную подставку.

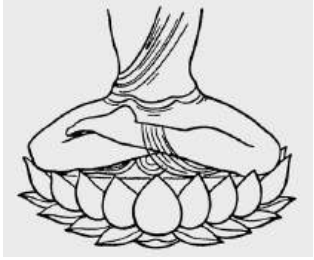
«Поза царского отдохновения» подразделяется на три варианта. Один из них, «классический», сходен со вторым вариантом «позы отдохновения», но правая нога не свешена с сиденья, а согнута в колене и поставлена почти перпендикулярно по отношению к его поверхности. Во втором варианте правая нога согнута в колене, а левая спущена вниз. Оба варианта предполагают и специальное положение рук: правая рука вытянута и отведена в сторону, ее локоть лежит на колене; левая опирается на сиденье. В третьем варианте данной позы одно или оба колена оторваны от сиденья, ступня одной ноги лежит на бедре другой. Считается, что все варианты «позы царского отдохновения» отличаются простотой и изяществом, передавая одновременно глубину Учения и внутреннее спокойствие, обретаемое посредством медитативного сосредоточения. В этой позе часто воспроизводятся бодхисаттва милосердия Авалокитешвара (кит. Гуань-ши-инь, **Гуань-инь**; см. т. 2).

«Поза Майтрейи» (бхадра-асана — «благая поза») предназначена для изображений Будды грядущего — Майтрейи (Благопожелательный, Благоволящий, кит. Милэ), пребывающего на небесах Тушита (кит. Доушуайтянь), причисленных к высшим небесным сферам «мира страстей» (санскр. камалока, кит. *юй цзе* — «мир желаний»). Будучи единственной асаной, в которой обе ноги персонажа спущены с сиденья-трона, эта поза реализовывается в трех вариантах: со скрещенными, расположенными параллельно друг другу и поставленными на высокую подставку ногами. В любом случае спущенные ноги символизируют готовность будды Майтрейи снизойти в мир людей.



«Поза лотоса»

«Поза отдохновения»



«Неполная поза лотоса»

«Поза царского отдохновения» (классический вариант)

Впоследствии в китайско-буддийском искусстве для иконографии Майтрейи был разработан другой вариант «сидящей» позы, копирующий «классический» тип «позы царского отдохновения» с той только разницей, что ступня правой ноги чуть свешивалась с сиденья.

«Поза задумчивости» не имеет оригинального терминологического обозначения и была, видимо, заимствована гандхарской школой из античной скульптуры. Персонаж показан в ней сидящим на троне, левая нога спущена, правая согнута в колене и лежит на колене левой ноги. Правая рука согнута в локте, опираясь на приподнятое колено, а ладонь с вытянутым указательным пальцем касается лица или доходит до прически. Левая рука, чуть согнутая в локте, свободно лежит на лодыжке правой ноги. В китайско-буддийском искусстве эта поза была распространена до X–XI вв., в основном в иконографии будды Майтрейи и бодхисаттвы милосердия Гуань-инь.

Органичным дополнением асан служат троны (кит. *цзо* [*з*]), набор которых также достаточно разнообразен. Древнейшим по происхождению является трон в виде квадратной или прямоугольной платформы, обозначающий сиденье, на котором, по легендам, восседал исторический Будда (Сиддхартха Гаутама) под Древом Бодхи (санскр. бодхиврикша, «древо просветления», кит. *пути шу*) в момент достижения им просветления. В китайско-буддийском искусстве этот тип тронов используется относительно редко, в основном в иконографии второстепенных буддийских персонажей, например **Ананды** (кит. Анань; см. т. 2) — племянника Будды, почитающегося самым старательным и преданным Учению из десяти первых его учеников.

Основное место занимает «лотосовый трон» (*лянь цзо*), появление которого в культовом изобразительном искусстве связано с эволюцией представлений о Будде. В традиции хинаяны Будда почитался не божеством (сверхъестественным существом), а Учителем, самостоятельно нашедшим путь «к спасению» и указавшим его людям. Поэтому в древнейших скульптурах Будда изображен сидящим на обычном сиденье или стоящим непосредственно на земле. Обожествление образа Будды в махаяне и превращение его в олицетворение высшего принципа единства всего сущего и персонификацию мироздания повлекло за собой соответствующие изменения в иконографии: его изображения стали помещать на «космический» цветок лотоса. Сохранилось несколько китайско-буддийских скульптурных произведений IV–VI вв., фиксирующих начальную стадию процесса формирования «лотосового трона», при которой цветок или несколько цветов образуют, по существу, отдельную часть композиции. В дальнейшем в китайско-буддийском искусстве утвердилось несколько стилистических вариантов «лотосового трона»: в виде близкого к реальности или, напротив, предельно стилизованного цветка, состоящего из одного, двух, трех и восьми рядов лепестков, а также «тысячелепестковый трон» (*цянь е ляньхуа цзо*). Лепестки внешнего ряда нередко загнуты вниз, внутреннего — подняты вверх, определяя границы плоской части цветка, служащей опорой для статуи. Сидящими на «лотосовом троне» изображаются не только Будда Шакьямуни, другие будды и бодхисаттвы, но и большинство персонажей божественного и историко-легендарного пантеона.

Фигуры в «стоящих позах» тоже почти всегда имеют подставки в виде цветка лотоса. Приблизительно с VIII в. «лотосовый трон» практически полностью вытеснил все остальные виды тронов, за исключением тех, которые служат опознавательными атрибутами персонажей. Семантическим аналогом «лотосового трона» выступает «трон Сумеру» (**сюймицзо**, *сюйми тань*) — предмет сложной конфигурации,

Скульптура будды Майтрейи в позе со скрещенными ногами. Пещерный монастырь Могаоку. Кон. V в.

«Поза задумчивости»

состоящий, как правило, из нескольких архитектурных элементов. Опорами обычно являются две фигуры в форме усеченной пирамиды, конуса или восьмигранника, обращенные узкими частями друг к другу.
Этот трон олицетворяет космическую гору Сумеру (кит. Сюймишань), которая, согласно индийской и буддийской космографии, помещалась в центре мира и мыслилась обителью богов. Изображение Будды на таком троне символизировало его вселенскую сущность и универсальность Учения. В китайско-буддийском искусстве «лотосовый трон» и «трон Сумеру» часто объединяются.
К числу индивидуальных атрибутов относятся троны в виде животных и птиц, считающихся спутниками конкретных будд и бодхисаттв. Набор таких тронов разнообразен: в них использовались образы быка, коня, оленя, вепря, черепахи, мифической птицы Гаруда, павлина и гуся. Зооморфные троны получили наибольшее распространение в японской и тибетской иконографии, а в китайско-буддийском искусстве утвердились только два их варианта — в виде фигур льва и слона, являющиеся специфической принадлежностью иконографии соответственно бодхисаттв Манджушри (кит. Вэньшу; см. т. 2 **Вэньшушили**), защитника буддийского вероучения, воплощающего мудрость, и Самантабхадры (кит. **Пу-сянь**; см. т. 2), олицетворяющего первоосновы и истинность Учения.
При исполнении групповых скульптурных и живописных композиций позы входящих в них центральных персонажей могут быть разными. В художественном убранстве китайско-буддийских храмов стандартно воспроизводятся три почти одинаковых помещенных в ряд изображения «сидящих» будд, дополненных, как правило, двумя «стоящими» фигурами меньшего размера. Тройные изображения будд в одном варианте олицетворяют прошлое, настоящее и будущее, в другом — воспроизводят в центре Будду Шакьямуни, а по сторонам — будду Вайрочану (букв. «Солнечный», «Солнцесияющий», кит. Да-жи жулай), досл. «Великосолнечный Так Приходящий», «Татхагата Великое Солнце»; см. т. 2 **Да-жи**), властителя центральной или восточной части космического универсума, и будду Амитабха. «Стоящие» фигуры представляют учеников Будды. Если Будда показан в сопровождении бодхисаттв (чаще всего двух), то все они размещены в «стоящих» или «сидящих» позах, что более типично для раннего китайского культового искусства; и в этом случае Будда изображался в «позе лотоса», а его спутники — в «позе бодхисаттв». Другой вариант предполагает Будду сидящим, а бодхисаттв — стоящими.
Символические жесты восходят к архаической системе жестов церемониально-ритуального характера (вытянутая рука — знак дарения, поднятая — приветствия, и т.д.). Дальнейшую трансформацию и систематизацию они претерпели в русле древнеиндийской ритуальной деятельности и добуддийских йогических практик, начав складываться в качестве иконографического элемента в гандхарской школе под влиянием эллинистической скульптуры. Первоначально предназначенные для придания изображениям более строгих иконографических черт и соотнесения их с определенными житийными эпизодами (это касается в первую очередь самого Будды), мудры далеко не сразу приобрели глубинную символику. Только под влиянием ваджраяны жесты наполнились особым эзотерическим смыслом, невероятно тонкой и в то же время абстрактной мудростью. Выделяются восемь основных и шесть вспомогательных типов мудр, ведущими из которых в китайско-буддийской иконографии являются: «жест созерцания», «жест дарования защиты», «жест бесстрашия», «жест прикосновения к земле», «жест проповеди». «Жест созерцания» (санскр. дхьянамудра, кит. *дин инь*) восходит к техникам медитативного сосредоточения и служит органическим элементом «сидящих» поз, прежде всего «позы лотоса». Он может исполняться одной (чаще всего левой) и двумя руками и в нескольких вариантах.

Вариант сочетания «лотосового трона» с «троном Сумеру»

Персонажи буддийского пантеона на тронах-животных

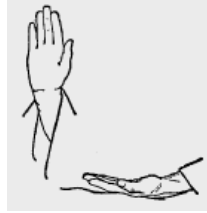
Исходным жестом выступает раскрытая ладонь руки, лежащая тыльной стороной на коленях. Существуют три основных иконографических варианта «жеста созерцания», исполняемого обеими руками. В первом варианте ладони вложены одна в другую, тыльная сторона одной ладони плотно прижата к внешней поверхности другой, пальцы выпрямлены или чуть согнуты. Правая ладонь (подобно положению правой ноги в «позе лотоса») обычно покоится на левой, что вновь подчеркивает, с одной стороны, единство Будды и Учения со всеми живыми существами, а с другой — их иерархическое положение. Во втором варианте задействованы большие пальцы обеих рук: они соединяются, оставаясь при этом в горизонтальном положении либо образуя треугольник или круг. Треугольник символизирует «три драгоценности» (*сань бао*) — Будду, Учение (в данном случае — *фа-бао*, «драгоценность-Учение») и монашескую общину (санскр. сангха, кит. *сэн*, «монашествующие», в данном случае — *сэн-бао*, «драгоценность-монашествующие»). Круг — символ круговорота бытия и совершенства Учения. В третьем варианте задействованы кроме больших пальцев указательные и (или) средние, которые соприкасаются, образуя геометрическую фигуру, как бы состоящую из двух кругов.

«Жест дарования защиты» (санскр. варамудра, варадамудра, кит. *ши юань инь* — «жест проявления намерений») выполняется одной (как правило, правой) ладонью, которая открыта и обращена к зрителю лицевой стороной, пальцами вниз. Открытая ладонь — знак расцвета и торжества Учения, а вся эта мудра — символ милосердия Будды и его готовности взять под покровительство все живые существа. Предание возводит появление этого жеста к эпизоду клятвы Будды стремиться к спасению всех живых существ. «Жест дарования защиты» широко используется в изображениях бодхисаттв, в первую очередь Авалокитешвары (см. т. 2 **Гуань-инь**). Нередко бодхисаттва милосердия показан с каплями амриты (кит. *гань лу*, «сладкая роса», *тянь цзю*, «небесное вино») — божественного нектара (аналога эликсира бессмертия) на концах пальцев, что подчеркивает идею его неисчерпаемого сострадания ко всем живым существам.

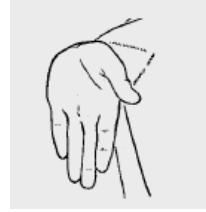
«Жест бесстрашия», или «жест дарования безопасности» (санскр. абхайямудра, кит. *ши у вэй инь*), исполняется одной (правой) рукой, согнутой в локте и поднятой вверх, с открытой ладонью, которая обращена к зрителю лицевой стороной пальцами вверх. Возникновение этого жеста в буддийских преданиях связывается с эпизодом противостояния Будды врагам Учения, когда он остановил ладонью разъяренного слона. На самом деле «жест бесстрашия» скорее всего возник в буддийской иконографии под влиянием эллинистического искусства и является прямым заимствованием из римской скульптуры, в которой было принято изображать императоров стоящими в полный рост, с поднятой правой рукой и обращенной к зрителю ладонью.

«Жест бесстрашия» символизирует внутреннюю силу Будды и способность Учения защитить все живое на земле и, кроме того, призывает живые существа преодолеть врожденное чувство страха, порождаемого внутренними сомнениями и противоречиями, а также угрозами, проистекающими из внешнего мира. «Жест дарования защиты» нередко сочетается с «жестом бесстрашия» в одном изображении «стоящих» и «сидящих» фигур, причем первый тогда чаще исполняется правой, а второй — левой рукой.

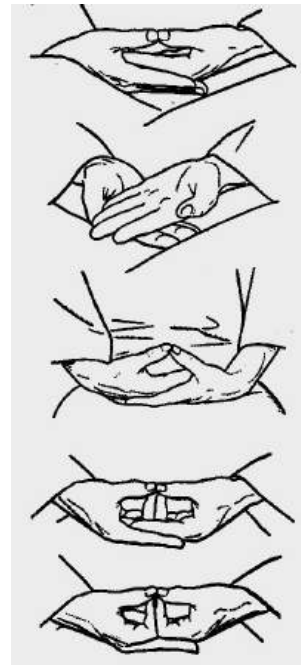
«Жест созерцания», исполняемый одной рукой



«Жест бесстрашия»



«Жест дарования защиты»



Варианты «жеста созерцания», исполняемого обеими руками

«Жест прикосновения к земле» (санскр. бхумиспаршамудра, кит. *чу ди инь*) исполняется правой рукой в трех основных положениях: ладонь обращена к зрителю тыльной стороной и опущена вытянутыми пальцами вниз; ладонь с вытянутым указательным пальцем; кисть руки с пальцами, обращенными вправо, расположена перпендикулярно земной поверхности. Таким жестом, по преданию, Будда вызвал из земных недр духов земли, уничтоживших злых демонов, посланных против него Марой — царем демонов. По другой легенде, Будда указывает на землю как свидетеля достижения им состояния просветления.

«Жест обсуждения» (санскр. витаркамудра, вьякхьянамудра, кит. *ань вэй инь*) считается воплощением мудрости Будды. Он может исполняться правой или левой рукой и состоит из поднятой вверх открытой ладони, пальцы которой образуют определенные фигуры, чаще всего круг, составленный указательным или средним и большим пальцами.

Иконографические стандарты распространяются на все детали внешнего облика персонажей, включая отдельные части тела, лицо, прическу и одеяние. Принципы передачи внешнего облика наиболее тщательно разработаны для иконографии Будды. Они опираются на особую систему примет, так называемые тридцать два иконических признака великой личности (санскр. дватримша-махапуруша-лакшана, кит. *сань ши эр сян*), изложенных в канонической «Сутре о признаках» (пали «Лакхана-суттана», санскр. «Лакшана-сутра»), которая входит в высший подраздел (Диргха-агамы) первого раздела (Сутра-питака) буддийского канона Трипитака (кит. Сань цзан, «Три сокровищницы»). В IV в. эта сутра была переведена на китайский язык под названием «Сань ши эр сян цзин» («Сутра о тридцати двух [иконических] признаках»). Из ее текста и последующих комментариев явствует, что изначально данные признаки прилагались к облику «великой личности» (санскр. махапуруша, кит. *да жэнь*, «великий человек»). Так в индо-буддийской терминологии обозначались существа высшей степени духовности: не только Будда (будды), но и правитель особого ранга — Чакравартин (санскр. чакравартин-раджа, досл. «Царь, вращающий чакру», кит. *чжуань-лунь ван*, *лунь ван*), способный управлять всем миром. Литературные формулировки признаков, данные в оригинальной (на пали) и переводной версиях сутры, туманны по смыслу и содержат в себе рудименты зооморфных характеристик. Например, говорится, что у «великой личности» рот с сорока зубами, выступающими клыками, широким и длинным языком и капающей слюной; что между пальцев рук и ног у него имеются перепонки, как у водоплавающих птиц; что его половой орган подобен половому органу коня, а бедра — словно у оленя. Очевидно, что эти характеристики восходят к значительно более древним, чем буддизм, религиозным представлениям и, видимо, связаны с архаическим образом правителя. Впоследствии «тридцать два иконических признака» относили исключительно к облику Будды и истолковывали в метафорическом, психотехническом и эстетическом смыслах, определяя художественные трактовки основных черт внешности Учителя и объясняя их символические значения. Согласно установившейся интерпретации, голову Будды венчает мясистый нарост, покрытый завивающимися в кольца волосами

Статуя стоящего Будды, исполняющего «жест дарования защиты» и «жест бесстрашия»

Варианты «жеста прикосновения к земле»

синего цвета, что и передается посредством ушниши (кит. *чжуцзяша*), представляющей собой подобие высокой прически. Между бровей Будды растет белый, завивающийся вправо волос, от которого исходят лучи света, окружающие голову, — такова семантика буддийского нимба. Лоб Будды широкий, нос удлиненный, рот с ярко-красными губами слегка полуоткрыт в знак неустанности его наставлений живым существам. Массивная нижняя часть лица, широкие плечи Учителя придают ему сходство с обликом льва — царя зверей, символа силы и бесстрашия, а удлиненные руки, ноги и пальцы подчеркивают изящество его фигуры. От его тела исходит сияние, чем и объясняется практика золочения скульптурных изображений, а свастика на груди есть символическое воспроизведение буддийского канона.

Вне разбираемых признаков в иконографии Будды утвердились и такие детали его внешности, как брови в форме лунного серпа, глаза, подобные бутонам лотоса, руки — хоботу слона, и уши с удлиненными мочками, которые, скорее всего, являются отражением индийских этнографических реалий (обычая знатных мужчин носить серьги с тяжелыми подвесками). Кроме того, в ранних скульптурах гандхарской школы и китайско-буддийского культового искусства в определенные периоды лицо Будды и бодхисаттв изображалось с усиками и бородкой.

Перечисленные иконографические стандарты распространяются на изображения пяти будд-татхагат (санскр. панча-татхагата, дхьяни-будда, кит. *у фо*, «пять будд», *у чжи жулай*, «пять наимудрейших Так Приходящих»), властителей пяти частей вселенной. Вместе с тем каждый из них имеет собственную цветовую символику и атрибуты, включая сопровождающих животных или птиц. С буддой Вайрочаной, властителем центра мира, соотносятся белый цвет (так окрашены изображения лепестков в «лотосовом троне») и лев; с буддой Амитабхой — красный цвет и павлин; с буддой Акшобхьей (кит. Ачу жулай), властителем Востока, — синий (голубой) цвет и слон; с буддой Ратнасамбхавой (кит. Бао-шэн жулай, «Рожденный из драгоценности Так Приходящий»), властителем Юга, — желтый цвет и лотос, и с буддой Амогхасиддхой (кит. Бу-кун жулай), властителем Севера, — зеленый цвет и мифическая птица Гаруда. Для будды Майтрейи в китайско-буддийском искусстве установился особый иконографический вариант, в согласии с которым он изображается в виде толстяка, вольготно расположившегося на троне, в монашеском одеянии, с лысой (бритой) головой, широким благодушным лицом, расплывшимся в радостной улыбке, и огромным животом (знаком довольства). Этот облик будда Майтрейя обычно сохраняет и в китайском светском искусстве.

Характерной приметой внешнего облика бодхисаттв являются многочисленные ювелирные украшения, такие как браслеты, ожерелья и диадемы, или «короны» (*гуань* [*6*]). Они утвердились в буддийской иконографии уже в рамках матхурской школы, восходя к местному костюму и ювелирному делу. Обилие ювелирных изделий сочетается в иконографии бодхисаттв с подчеркнуто нарядными одеяниями, соответствуя той женственности, которую их облик приобрел в китайских трактовках.

Изображение Белохитонной Гуань-инь в светской живописи

Сложностью и разнообразием художественных воплощений отличается иконография Авалокитешвары, названного в Китае Гуань-ши-инь (досл. «Слушающий звуки мира») или Гуань-инь. Имя бодхисаттвы милосердия изменилось при переводе в результате смешения ранними переводчиками буддийских текстов двух санскритских слов — ишвара («господин») и швара («звук»). Но оно как нельзя лучше передавало качества и функции божества, неустанно прислушивающегося ко всему, что творится в мире, и готового прийти на помощь к любому, нуждающемуся в ней. В буддийской мифологии Авалокитешвара наделяется способностью принимать различные облики в соответствии с условиями оказания помощи живым существам. Поэтому в китайско-буддийском искусстве с самого начала проявилась тенденция к созданию различных его художественных воплощений: в VIII–X вв. бодхисаттва предстает в антропоморфном виде, чаще всего — монаха или воителя, позднее —

в фантастическом облике существа с несколькими, часто тремя или тринадцатью ликами и с четырьмя, шестью руками и даже тысячью рук — Цянь-шоу Гуань-инь. У «многоруких» изображений на ладонях нередко воспроизводятся глаза — знак всевидения.

Вплоть до X в. во всех вариантах иконографии Авалокитешвары господствовала его мужская ипостась, которая постепенно стала вытесняться женской.

Большинство исследователей полагают, что женский образ Гуань-инь восходит к одному из трех женских воплощений Авалокитешвары, разработанных в ваджраяне (впервые упоминаются в текстах I–IV вв.), а именно к Белой Таре (Ситатара), культ которой получил широчайшее распространение в Непале, Тибете и Монголии. Прямым воплощением Белой Тары является образ Белохитонной Гуань-инь (Бай-и Гуань-инь, досл. «Гуань-инь [в] белом одеянии/платье»), изображаемой в белом одеянии — «хитоне», отдаленно напоминающем индийское сари, и с накидкой на голове. Примечательно, что первые изображения Белохитонной Гуань-инь появились не в культовом искусстве, а в китайской светской живописи. Самая ранняя такая картина, дошедшая в копии, выгравированной на камне (1132), приписывается знаменитому художнику эпохи Северная Сун — **Ли Гун-линю**. Она явилась образцом для многочисленных вариаций, в которых Гуань-инь предстает трогательно-хрупкой женщиной, закутанной в белое одеяние, одиноко сидящей нередко прямо на земле и без каких-либо буддийских символов и атрибутов.

В XVII–XIX вв. изображения Белохитонной Гуань-инь стали включать и в художественное убранство храмов, отдавая предпочтение образу в «стоящей позе» на фоне горы Сумеру и покоящемуся на голове гигантской рыбы — воплощения Великого океана, омывающего четыре материка буддийской космографии.

Известны и другие типы Гуань-инь, более характерные для скальных храмов, например, изображения божества в облике юной девы или величественной матроны в том или ином окружении и с различными атрибутами. Среди них наиболее часто встречаются композиции на тему «Гуань-инь с жемчужиной в руке» (*Чжу-шоу Гуань-инь*), «Гуань-инь у воды, в которой отражается луна» (*Шуй-юэ Гуань-инь*), «Гуань-инь с нефритовой печатью» (*Юй-инь Гуань-инь*).

В XVII–XVIII вв. в Китае утвердился принципиально новый вариант культа бодхисаттвы милосердия в роли Чадоподательницы Гуань-инь (Сун-цзы Гуань-инь, досл. «Гуань-инь, ниспосылающая детей»), в чем очевидно влияние образа Мадонны и иконографии христианской иконописи. В «простонародных картинах» (**нянь-хуа**) религиозного содержания и скульптурных изображениях Чадоподательница Гуань-инь неизменно предстает в облике женщины средних лет, сидящей на троне и держащей на коленях младенца.

Непременными элементами буддийской иконографии являются также атрибуты (кит. *шоу-инь*, букв. «знаки в руке»), число которых в буддийском искусстве огромно. Они группируются в несколько тематических разделов, включающих опорные буддийские символы, музыкальные инструменты, оружие, предметы ритуально-церемониального и бытового происхождения, строения, животных и растения. В первый раздел входят чакра (кит. *лунь* [1], «колесо», *цзинь лунь*, «золотое колесо»), палица-ваджра (кит. *цзинь-ган-чу*, «алмазная палица»), драгоценность-мани (кит. *жу-и-чжу*, «жемчужина исполнения желаний»), чаша-патра (кит. *бо* [*3*]) и четки (санскр. мала, кит. *нянь-чжу*, «жемчужины для памятования»).

Чадоподательница Гуань-инь

Чакра имеет форму круга, разделенного на равные сектора радиусами-спицами, и явно восходит к универсальной для индоевропейского этнокультурного массива солярной символике. Этот предмет исходно был атрибутом образа «вселенского правителя» Чакравартина, служа главным знаком его державной власти. В буддийской традиции символика чакры намного расширилась, в зависимости от контекста обозначая круговорот бытия (Колесо Космоса), совершенство и непреложность Учения («Колесо Дхармы», кит. *фа лунь*), креативные способности Учения и буддийских божеств (приведение «колеса ситуации» в движение), неустраши-

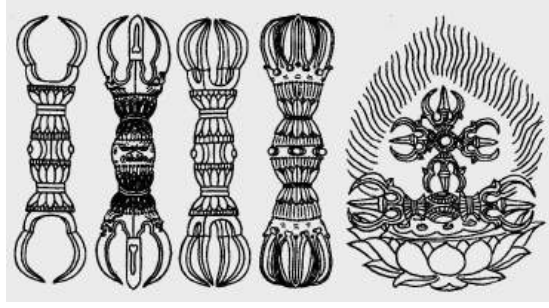
мость и могущество Учения (подобно катящемуся колесу, сметает все препоны и уничтожает всех врагов) и, наконец, решимость личности продвигаться по пути самосовершенствования. В буддийской иконографии главенствующее положение занимает изображение чакры с восемью спицами — символа этапов «восьмеричного пути», из которых и состоит путь к нирване.

Ваджра, в качестве буддийского символа равнозначная кресту в христианстве или полумесяцу в исламе, восходит к универсальным мифологическим представлениям о божественном оружии, извергающем молнии, которым обычно наделялись верховные божества-громовержцы (например, Зевс). Непосредственным мифологическим прототипом ваджры считается «громовой топор» древнеиндийского бога Индры (кит. Иньдало). В буддийской традиции ваджра олицетворяет «алмазный ум» всех будд, разрушая, подобно молнии, твердыни невежества. Кроме того, в ваджраяне она воплощает мужское начало Вселенной, характеризующееся состраданием и активностью. Существует несколько иконографических вариантов ваджры, в основании которых лежит перехваченный посередине пучок молний с загнутыми концами. К важнейшим из них относятся однонаправленная ваджра с двумя, тремя, четырьмя, пятью и девятью зубцами, напоминающими по форме лепестки полураскрытого бутона лотоса, и крестообразная ваджра — в форме четырехконечного креста, каждый конец которого заканчивается тремя зубцами. Однонаправленная ваджра семантически восходит к космической горе Сумеру как мировой вертикали и символизирует целостность Вселенной и единство Учения со всеми мирами, а также путь к нирване. Число зубцов, начиная с трех, соотносится с числовыми наборами персонажей и категориальных понятий («три драгоценности», четыре периода жизни Будды, четыре вида рождения живых существ). Крестообразная ваджра — символ распространения Учения по всем направлениям Вселенной. Три зубца в данном случае олицетворяют Деяние, Слово и Мысль, а крест — их равное соотношение.

Драгоценность-мани — образ неясного происхождения, который впервые фигурирует в легендах о Царе-Чакравартине, называясь следующим, после чакры, знаком его державных полномочий, возможно имевшим лунарную символику. В буддийской традиции мани преобразовалась в жемчужину, олицетворяя истинность Учения, искренность Будды и его готовность внимать мольбам, что и нашло отражение в китайском термине. Дальнейшая судьба образа мани в различных странах буддийского ареала сложилась неодинаково: так, в Тибете «мани» — это камни с начертанной или выгравированной на них мантрой, установленные в горах, на перевалах, рядом с храмами или памятными местами для обозначения сакрального пространства. В Китае образ мани объединился с образом «пылающей/огненной жемчужины» (*хо чжу*), возникшим в местном орнаментальном искусстве еще в V–III вв. до н.э. в качестве графического образа звука грома или стилизованного изображения шаровой молнии, на что указывают его стандартные изображения, варьирующие рисунок круга с языками пламени. В китайско-буддийской иконографии мани изображается в виде предмета сферической, овальной или сердцевидной формы, который обычно охвачен языками пламени и покоится на цветке лотоса. Каменные и металлические изображения мани широко используются в китайско-буддийском культовом зодчестве, их включают в композицию наверший пагод.

Патра — специальная чаша полусферической формы для сбора еды-подаяния, практика использования которой установилась уже в монашеской общине хинаяны. Будучи принятым символом аскезы и верности Учению, патра олицетворяет и добродетели мирянина, так как подача милостыни монаху считалась благим поступком, улучшающим карму (*е* [*l*]) человека в после-

Чакра с восемью спицами на цветке лотоса



Иконографические варианты изображения ваджры

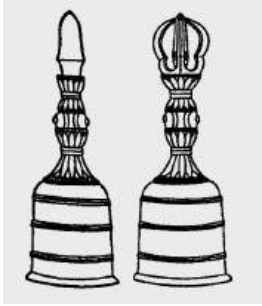
дующем рождении. В более глубинном метафизическом значении патра служит, подобно другие типам сосудов, «вместилищем» Учения, выступая заместителем образа самого Будды. В традиции ваджраяны она воплощает женское начало Вселенной.

Четки — непременная принадлежность монашествующего. Предназначенные в утилитарном смысле для счета молитв, они представляют собой «ожерелье», состоящее из нанизанных на шнур «зерен» — бусин из металла, камня, кости, стекла, дерева или просто плодовых косточек. Четки были заимствованы буддизмом из древнеиндийской религиозно-ритуальной традиции, и в собственно буддийских текстах и иконографии они устойчиво встречаются только с III в. н.э. Самый распространенный их вариант состоит из 108 зерен — древнеиндийское магическое число, кратное числу «девять», которое соотносится в буддизме с числом мирских страстей и количеством путей их преодоления. Другие варианты четок, набранные из 54, 27, 18 бусин, также оперируют числами, кратными девяти; нить из 32 бусин апеллирует к 32 достоинствам или признакам внешнего облика Будды; 21 бусина в четках напоминает о числе форм женской ипостаси бодхисаттвы милосердия Тары; четки из 18 зерен служат символом главных архатов. Полный, из 108 бусин, вариант четок сложен по композиции, включая в себя четыре вставки (более крупного, чем остальные зерна, размера или другого цвета), симметрично располагающиеся на нити (после 18, 21, 27 и 54-го зерен). В композицию всех вариантов четок входит подвеска из трех бусин — символ триединства Будды, Учения и сангхи, а шнур, продетый сквозь бусины, воплощает всепроникающую силу Учения. Как иконографический атрибут, четки часто вводятся в изображения архатов, исторических лиц и Гуань-инь, символизируя милосердие бодхисаттвы, состоящее в принятии на себя всех мирских страстей для освобождения от них других живых существ.

Из музыкальных инструментов самое значительное место в буддийской образной системе занимают раковина и колокол (колокольчик). Иконография раковины (санскр. дхарма-шанкха — «раковина Закона», кит. *фа-ло*) восходит к одностворчатой спиральной раковине морского моллюска, которая в древней Индии (и в других частях древнего мира) использовалась поначалу в качестве трубы для передачи армейских сигналов и приказов. Воспринятая древнеиндийской мифологией, она стала атрибутом бога Вишну, который звуками раковины вселял ужас в своих врагов. В буддизме раковина — символ «громогласности» Учения, распространяющегося подобно трубному звуку, и метафора «голоса Будды», созывающего паству. Благодаря одностороннему скручиванию формы в правую (т.е. «благую») сторону она стала визуальным знаком Учения, а также солярным символом, указывающим направление движения солнца и вследствие этого эмблемой хода времени, круговорота новых смертей и рождений и символом пути к нирване. Образ раковины «растворен» в других признаках иконографии Будды: завитках волос, образующих ушнишу, которые уподобляются спирали раковины. Колокол (санскр. гханта, кит. *чжун* [7]) — музыкальный инструмент, восходящий к той же древнеиндийской культуре, получил распространение в связи с мифологией бога Шивы. В буддийской традиции колокол имеет два основных символических значения, в первом из которых он, подобно раковине, олицетворяет раздающийся в мире «голос» Учения; во втором случае воплощает идею непостоянства: порождаемый им звук вскоре утихает, его можно услышать, но нельзя удержать. По китайским поверьям, звук колокола, как воплощение «голоса» Учения, наделялся способностью разгонять злые силы.

Буддийская иконография оперирует практически всеми основными видами древнего колюще-рубящего и стрелкового вооружения, включая меч, пику, боевой топор и лук со стрелами. Кажущееся противоречие с самой религиозно-философской системой, отрицающей насилие, объясняется тем, что оружие в этом контексте связано в основном с идей победы Учения над злом в любых его проявлениях. Меч

Стандартный иконографический вариант мани в китайско-буддийском изобразительном искусстве



Иконографические варианты изображения колокола

(кит. *цзянь* [*15*]), подобно ваджре, является знаком мудрости будд и Знания, предметом, способным отсекать сомнения и разрубать узлы ложных противоречий, символом торжества Учения над невежеством. Меч нередко изображается с ручкой в виде ваджры и помещается на цветке лотоса — так называемый «меч мудрости». Такая композиция служит знаком исполнения клятвы будд и бодхисаттв уничтожить зло, царящее в мире. Пика (*мао* [*6*]) с обычным лезвием и пика-трезубец (*сань-гу-цзи*) — символы противодействия злу и охраны от демонических сил. Трезубец (в силу его архаических ассоциаций с огнем), как и меч, перекликается по смыслу с ваджрой, а его зубцы воплощают «силу», «власть» и «защиту» (как буддийские категориальные понятия) и/или «три драгоценности» (Будду, Учение и монашескую общину). Топор (кит. *фу* [*21*]) в буддийской иконографии совмещает в себе оружие и орудие труда, что подчеркивает его китайский термин. Как боевой топор этот атрибут служит оружием, способным «вырубить под корень» все зло, угрожающее затмить свет Истины; в качестве орудия труда он — символ созидательной природы Учения. Лук (кит. *гун* [*9*]) и стрелы — оружие, прогоняющее как злые силы, так и человеческие заблуждения и пороки: забывчивость, невнимательность в постижении Учения, пренебрежение к его этическим регламентациям. В культовых изображениях лук и стрела могут быть показаны как вместе, так и по отдельности (лук в одной руке персонажа, стрела — в другой), что наиболее характерно для иконографии «многоруких» божеств.

Предметы ритуально-церемониального и бытового предназначения образуют самый большой раздел атрибутов, в котором выделяется несколько первостепенных для буддийской иконографии вещей: зеркало, светильник, ваза, веревка и мухогонка. Зеркало (санскр. адарша, кит. *цзин-цзы*) изображается, в соответствии с конструкцией, принятой в Китае, исключительно в виде металлического диска. Этот образ сохранил за собой и те символические значения, которыми зеркало наделялось в традиционной культуре, являясь олицетворением внутренней чистоты, способным высвечивать истинную сущность вещей и явлений и отпугивать злые силы. В буддийской литературе с зеркалом часто сравниваются глаза Будды. Вместе с тем оно наглядно иллюстрирует иллюзорность феноменального мира и ложность восприятия, так как лишь отражает внешние реалии, не улавливая их субстанциональности. Светильник (санскр. дипа, кит. *чжу* [*16*]) — в переносном смысле «светильник мудрости», озаряющий мир, и «лампада Закона», метафорическое обозначение Учения как маяка, указующего путь к спасению в «море страстей» (кит. *юй-хай*). Ваза (санскр. калаша, кит. *пин* [*4*]) — условный термин, прилагаемый к сосудам различных категорий (собственно вазе, кувшину, нередко снабженному крышкой и носиком). Она служила символическим вместилищем в прямом смысле (например, емкостью для подношения Будде) или в образном выражении («вместилищем» Закона, Истины). В качестве самостоятельных атрибутов выступают: «ваза, наполненная амритой» («сосуд бессмертия», санскр. амритакалаша, кит. *гань лу пин*), которая изображается в виде сосуда с крышкой и свешивающимися нитями бус и означает сосредоточение благих намерений и ниспадение в мир, подобно бусам, живительной влаги; ваза (сосуд) с крышкой, увенчанной драгоценностью-мани; сосуды с цветами (включая лотосы), знаменующие нравственное и физическое исцеление.

Иконографические варианты изображения вазы

Изображение Ананды с мухогонкой в руках (с книжной гравюры)

Веревка (санскр. паша, кит. *лосо*, досл. «шелковый шнур») тоже имеет двойную символику, объяснимую в связи

с различием способов употребления предмета, который, с одной стороны, был символом спасения и помощи, оказываемой буддами и бодхисаттвами живым существам (они словно бы бросают веревку, вытягивая своих подопечных из мира страданий). С другой стороны, веревка означает «связывание» пороков и злых сил. Поэтому в качестве значимого элемента иконографии она обычно показана в левой руке персонажа и нередко в комбинации с мечом, зажатым в правой руке. Мухогонка (санскр. чамара, кит. *фу-цзы*) — предмет, имеющий принципиально важное значение для буддийской традиции, причем не только в иконографии, но и в религиозном ритуале, символизируя послушание, готовность следовать Закону и устранять все препоны на Пути, избегая при этом насилия (мухогонка отгоняет насекомых, не причиняя им вреда). В буддийских ритуалах посвящения наставник дотрагивается ею до головы ученика, символически убирая (отгоняя) все препятствия с его пути к просветлению. При исполнении религиозных церемоний мухогонку нередко держат буддийские иерархи в знак их наставничества и духовного права направлять учеников к просветлению. Поэтому в культовых композициях мухогонка служит стандартным атрибутом сопровождающих Будду персонажей — учеников, монахов, которые держат ее в правой руке. В иконографии Гуань-инь мухогонка является атрибутом, подчеркивающим бесконечность милосердия бодхисаттвы.

В роли атрибутов буддийских персонажей фигурируют два основных типа архитектурных моделей — «драгоценная пагода» (**бао та**), символизирующая созидательную способность и незыблемость Учения, и дворец (*гун* [*4*]), воплощающий блаженную обитель последователей Учения, в первую очередь «сияющие дворцы» райских земель.

Число зооморфных изображений животных и птиц, служащих атрибутами, достаточно велико. Наибольшей популярностью пользуются образы льва (*ши-цзы*) и «белого слона» (*бай-сян*), которые также были заимствованы буддийской традицией из более ранних индийских верований. Первый из них был изначально связан с институтом верховной власти, а в собственно буддийской образной системе превратился в символ Будды как духовного властителя мира, олицетворяя верховенство и внутреннюю мощь («бесстрашие») Учения. Образ слона восходит к нескольким персонажам древнеиндийской мифологии: «космическим» слонам (дигнаги), на спинах которых, согласно древнейшим индийским космологическим представлениям, покоится земная поверхность; слону — перевозчику бога Индры; божеству мудрости Ганеше, который изображался в виде человека с головой слона. «Белый слон» является и одним из атрибутов Царя-Чакравартина. В буддийской образной системе слон олицетворяет мудрость, внутреннюю силу и верховенство Учения.

Среди растений главное место в буддийской иконографии принадлежит лотосу (санскр. падма, кит. *лянь* [*3*]). Исходно имевший в индийской культуре, видимо, солярную символику, лотос превратился в буддизме в эмблему внутренней чистоты и совершенства божеств, так как этот прекрасный цветок, произрастая из затянутой ряской мутной воды, сохраняет чистоту лепестков, поднимаясь со дна водоема к солнечному свету. Одновременно, будучи летним цветком, он олицетворяет плодородие, плодоносность природы, Учения и духовных усилий личности. Неслучайно именно лотосы считаются главными цветами, украшающими «райские земли». В буддийской иконографии лотос может выступать атрибутом любого из персо-

Бодхисаттва Самантабхадра на слоне. Фрагмент стенописи пещерного монастыря Могао, 2-я пол. VII в.

нажей высших рангов. Обычно он изображается в виде полураспустившегося бутона с восемью лепестками, выступая как морфологический и семантический аналог чакры; в виде собранных вместе трех цветков на трех стеблях — символизирует «три драгоценности», а в качестве пяти цветков на пяти стеблях воплощает образы пяти будд-татхагат. В живописных композициях встречаются лотосы трех цветов: красного цвета (и со скругленными лепестками) — символизируют способности и совершенства будд и бодхисаттв; синего (с заостренными лепестками) — выступают эмблемой Будды; белого — означают чистоту и добродетели живых существ.

В иконографии «тысячерукой Гуань-инь» принят специальный набор из 42-х атрибутов, включающий изображение Будды, белый стяг (*бай-фу*) — символ победы над злом и пороками, ветку ивы (*люй-чжи*) — символ физического и духовного исцеления, печать — знак высшей власти, нефритовое кольцо (*юй-хуань*) — символ единения мужского и женского начал Вселенной.

** Буддизм. Карманный словарь / Сост. Е.А. Торчинов. СПб., 2002; Возвращение Будды. Памятники культуры из музеев Китая: Каталог выставки. СПб., 2007; *Ермаков М.Е.* Мир китайского буддизма. СПб., 1994; *Кравцова М.Е.* Китайская версия буддийской канонической «Сутры о признаках»: К исследованию категории «власть» в буддийской культуре // Восток. 1998, № 1; *она же.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Муриан И.Ф.* Китайская раннебуддийская скульптура IV–VIII вв. в общем пространстве «классической» скульптуры античного типа. М., 2005; *Пугаченкова Г.А.* Искусство Гандхары. М., 1982; *Самосюк К. Ф.* Буддийская живопись из Хара-Хото XII–XIV веков. Между Китаем и Тибетом. Коллекция П.К. Козлова. СПб., 2006; *Сидорова В.С.* Скульптура Древней Индии. М., 1971; *Терентьев А.А.* Опыт унификации музейного описания буддийских изображений // Использование буддийских коллекций в критике буддизма. Л., 1981; *Торчинов Е.А.* Введение в буддологию: Курс лекций. СПб., 2000; *Тюляев С.И.* Искусство Индии. Архитектура, изобразительное искусство, художественное ремесло. М., 1968; Бэй Ци Чжаоцзюнь сян цзи сянгуань вэньу и цунь (Скульптуры, [найденные в] обл. Чжаоцзюнь [царства] Северного Ци и их связи с культурным наследием [этого царства]) // ВУ. 1998, № 10; *Дин Фу-бао.* Фоцзя да цыдянь (Большой буддийский словарь). Пекин, 1984; *Ли Чжи.* Фан Вэй-и хэ та ды «Гуань-инь ту» чжоу (Фан Вэй-и и ее картина «Гуань-инь») // ВУ. 1994, № 10; *Ся Шу-фан.* Цисяшань (Гора Цисянь). Цзянсу, 1986; Чэндуши Шанъецзе Наньчао шикэ цзяосян (Каменные скульптуры [эпохи] Южных династий, [найденные при археологических работах на] ул. Шанъецзе г. Чэнду) // ВУ. 2001, № 10; Шаньдун Гуанцяньсянь Юннин-сы шикэ цзаосян (Каменные скульптуры, [найденные на территории] Юннинсы в уезде Гуанцяньсянь пров. Шаньдун) // ВУ. 1996, № 12; *Ян Хун.* Гуаньюй Нань-бэй-чао ши Цинчжоу каогу ды сыкао (Некоторые соображения по поводу археологических находок [в уезде] Цинчжоу [пров. Шаньдун] эпохи Южных и Северных династий) // ВУ. 1998, № 2; The Buddhist Art of China // Arts of China. Vol. 2. Tokyo, 1969; *Deneck M.M.* Indian Sculpture. Masterpieces of Indian, Khmer and Cham Art. L., 1963; The Encyclopedia of Eastern Philosophy and Religion. N.Y., 1999; *Marshall J.* The Buddhist Art of Gandhara. Cambr., 1960; *Munsterberg H.* Chinese Buddhist Bronzes. Tokyo, 1967; *Rhie M.* Early Buddhist Art of China and Central Asia. Vol. 1. Leiden–Boston, 2007; *idem.* Interrelations between the Buddhist Art of China and Art of India and Central Asia. Napoli, 1988; *Saunder. E.D.* Mudra. A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture. Princ., 1985; *Soper A.* Literary Evidence for Early Buddhist Art in China. Ascona, 1959; *Williams C.A.S.* Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives. N.Y., 1976; *Woodcock G.* The Greeks in India. L., 1966.

См. также т. 1: **Непань**, **Саньмэй**; т. 2: **Амито-фо**, **Будда**, **Лохань**, **Майтрейя**, **Пуса**, **Пусянь**, **Сань бао**.

М.Е. Кравцова

Современное изобразительное искусство

Современная живопись и графика *го-хуа*

Термин *го-хуа* («[китайская] национальная/государственная живопись-графика»), являющийся краткой формой *чжунго-хуа* («китайская живопись-графика»), появился на рубеже XIX–XX вв., когда возникла необходимость отделить этот феномен от европейской живописи. В Китае понятие *го-хуа* охватывает всю национальную живопись от зарождения до современности, а на Западе — только традиционную китайскую живопись XX в. с включением новаций нередко западного происхождения. Попытка введения в 1920-х годах китайскими искусствоведами термина *синь го-хуа* («новая [китайская] национальная/ государственная живопись-графика») исключительно для произведений XX в. не увенчалась успехом.

На рубеже XIX–XX вв. европейское влияние прежде всего выразилось в развитии и распространении проникшей в Китай еще в XVII в. масляной живописи (*ю-хуа*). Техника живописи масляными красками впервые утвердилась при пекинском дворе в годы правления императоров маньчжурской династии Цин (1644–1911) под девизами **Кан-си** (1662–1722; см. т. 4), Юн-чжэн (1723–1735) и **Цянь-лун** (1736–1795). В роли «кураторов» выступали западные художники-миссионеры (в большинстве своем иезуиты), причем их деятельность при маньчжурском дворе в этот период интенсивного культурного сближения Запада и Востока рассматривалась в Китае как интеллектуальная дань Европы правителям Поднебесной. Миссионеры привили китайским придворным мастерам вместе с навыками работы в технике живописи маслом и гравюры на меди (офорта) также опыт обращения к неизвестным ранее композиционным и сюжетным схемам и «иллюзионистические» приемы западной системы изображений на основе принципов светотеневой моделировки и линейной перспективы. В результате в цинском искусстве сложился компромиссный стиль, представлявший собой национальный вариант западного стиля **шинуазри** (франц. chinoiserie — «китайщина», «китайский стиль»), получившего развитие в XVIII в. как ветвь рококо. Почти утраченный в живописи на протяжении большей части XIX в., новый опыт приобрел актуальность в период Гуан-сюй (1875–1908) в условиях меценатства императорского дома и возрождения достижений эры Цянь-луна. Широкому вниманию к западной технике масляной живописи способствовала общая ситуация в Китае (ставшем «открытой» страной после «опиумных» войн 1840–1860 гг.) и положение дел в национальной культуре, в которой значительным было влияние не только Запада, но и Японии. Некоторые наиболее талантливые живописцы в начале XX в. получили наряду с китайским также европейское и японское художественное образование. Так, известный мастер пейзажа **Фу Бао-ши** (1904–1965) прошел обучение в Японии; **Сюй Бэй-хун** (1895–1953) в 1917–1927 гг. учился в Японии, Франции и Германии, вернувшись в Китай, работал параллельно в западной технике живописи и рисунка и в манере *го-хуа*.

Авторитет комплекса традиционной культуры обеспечил сохранение в русле национальной живописи традиционных изобразительных форм и средств. Исторически обусловленное существование двух базовых техник (*го-хуа* и *ю-хуа*), равносильное двум способам восприятия и отражения действительности, в течение большей части XX в. не исключало, а, как правило, даже стимулировало попытки синтезировать в китайской живописи европейский и национальный художественный опыт. И все же в условиях активного воздействия западной культуры, интересов политики и экономического давления рынка искусства живопись *го-хуа* с ее сложившейся структурой и мощными традициями оказалась в трудном положении. До сих пор для национальной живописи способ прямого взаимодействия с западным искусством остается по определению более сложным, чем для других видов и форм китайского художественного творчества, поскольку ограничен набор приемов и идей, которые могут быть сразу и непосредственно в ней воспроизведены. Именно поэтому для *го-хуа* предпочтительнее путь адаптации западного опыта, «отфильтрованного» китайской масляной живописью, во всяком случае, обе возможности заслуживают внимания, учитывая специфику явления.

Истоки *го-хуа* исследователи усматривают в творчестве таких работавших в Шанхае мастеров конца цинского периода, как **Жэнь Бо-нянь** (1840–1896), **У Чан-ши** (1844–1927) и близкий последнему по манере Ван Чжэнь (1866–1938). Формирование *го-хуа* позволило китайскому искусству органично войти в мировую художественную систему. Так, живопись У Чан-ши и Ван Чжэня пользовалась широкой известностью в Японии. Благодаря стараниям Сюй Бэй-хуна

Изобразительное искусство и эстетическая мысль

современная китайская живопись в 1934 г. впервые экспонировалась в Москве, Ленинграде, Париже и Берлине на передвижной выставке, представившей 300 произведений национальных мастеров (от эпохи Тан до XX в.). Тогда же в собрание Государственного Эрмитажа было приобретено несколько произведений классиков *го-хуа* — **Ци Бай-ши** (1863–1957), старейшего мастера в жанре *хуа-няо* («цветы-птицы»), Сюй Бэйхуна и **Пань Тянь-шоу** (1897–1971). В период формирования *го-хуа* социальную «погоду» в китайском обществе определяли националистические и полярные по отношению к ним радикальные (коммунистические), а также демократические и либеральные взгляды. Вдохновляемая последними двумя умеренными настроениями, буржуазная культура — аналог западного модерна конца XIX в., столетием позже преобразовавшаяся в китайский вариант модернизма (*сяньдайчжуи*), — не доминируя в системе национального искусства, способствовала освобождению личности от традиционных социальных ограничений и усилению субъективного начала в творчестве. Со своей стороны, искусство западного модерна (ар-нуво, кон. 1880-х — 1910-е) проявило особый интерес к уже состоявшимся культурам Востока.

Особенно важным для модерна оказалось сближение с искусством Дальнего Востока, ранее предпринятое европейскими мастерами рококо–шинуазри XVIII в., романтиками и импрессионистами XIX в. Художники «нового стиля» творчески использовали, например, традиции китайской и японской живописи. Согласно мнению, разделяемому большинством современных искусствоведов, японское влияние в модерне превалировало сравнительно с китайским. Следует однако учесть, что взаимоотношения стран Дальнего Востока в прошлом имели характер постоянного культурного обмена, в котором Поднебесная империя играла роль основателя традиций. В результате дальневосточные страны формировали свои национальные стили, усваивая и перерабатывая китайские художественные импульсы. Последними во многом определено и направление комплексного воздействия дальневосточных культур на европейское искусство рубежа XIX–XX вв. При этом речь может идти не только о заимствовании сюжетов, например, распространенных в модерне изображений живописного жанра «цветы-птицы» и природных мотивов — образа воды и водного потока, имеющего связь с философией даосизма и буддизма школы *чань* (яп. дзэн; см. т. 1 **Чань-сюэ**, **Чань школа**; т. 2 **Чань-сюэ**, **Чань-цзун**). Интерес к дальневосточной культуре в модерне в некоторых случаях был значительно более глубоким и затрагивал традиционные ментальные слои, поскольку в это время европейское сознание уже созрело для подобного контакта. Китайская эстетика, пронизанная процессуальным, по сути, ощущением жизни природы и человека как Дао-пути, оказалась необычайно плодотворной для самого́ дальневосточного искусства, тогда как наследие *чань*-буддизма было той питательной средой, на основе которой веками происходило усвоение китайской традиции в Корее и Японии. Даосско-чаньское ощущение пространства как энергетически целостной «пустоты» (**кун [1]**; см. т. 1) обернулось в дальневосточной живописи обилием свободного белого фона и на формальном уровне определило характер изображений. Художники модерна также часто применяли гладкий фон, не тронутый рисунком, отдавая дань уважения его «интригующей беспредельности». Особую роль в искусстве ар-нуво сыграли сильно вытянутые по вертикали или горизонтали форматы произведений, подчеркивающие примат ритма над равновесием и цитирующие традиционную китайскую живопись на свитках. Принципиально важная для дальневосточного искусства культура линии, каллиграфичная по природе, стала ключевым элементом выразительности в европейском искусстве рубежа XIX–XX вв. Линия в модерне почти так же «диалектична», как у мастера кисти, воспитанного на чувстве гармонии в искусстве и понимании принципа «золотой середины». И так же ритмична, как в культуре, возвысившей музыку до положения основного искусства. В том и другом случае линия на плоскости — это только след действия энергии художника, очищенной путем медитации. Рано проявившееся в китайском и дальневосточном искусстве стремление к синтезу знакомо и синтетическому по самой природе стилю модерн. Глубоким и разносторонним интересом модерна к дальневосточной культуре было предопределено участие последней в западном модернизме и постмодернизме.

Ци Бай-ши. «Натюрморт со свечой». 1950 г.

В отечественном искусствоведении XX в. сложилась точка зрения на современную ему китайскую национальную живопись как явление, по сути, анахроничное (лишенное признаков времени) или же архаичное (ориентированное на средневековое искусство), что прослеживается в практике и философии творчества.

По техническим средствам произведения мастеров *го-хуа* — это картины тушью на шелке или бумаге, часто имеющие форму свитка (а также ширмы, настенного панно, альбомного листа или веера). Основное средство выражения, особенно заметное в произведениях в экспрессивной манере *се-и* (букв. «писание идеи»), — это каллиграфическая линия, реже — пятно. Каллиграфичность штриха характеризует феномен национального изобразительного искусства, адекватно реализуемый только традиционным набором материалов и инструментов (шелк или бумага, тушь и кисть), хотя в последнее время сочетание традиционных и заимствованных техник привело к художественной «мутации» китайской живописи. В ее колорите по традиции преобладает черный тон туши, иногда дополненный цветом; используется и полихромия, изначально характерная для миниатюрной манеры **гун-би** («тщательная кисть»). Среди устоявшихся цветовых решений чаще других встречаются *цзинь би* («золото и бирюза»), *да сяо цин люй* («цвета и оттенки сине-зеленой [гаммы]») и *шуй-мо* («[разведенная] водой [монохромная] тушь»). Набор техник письма (кроме основных — *се-и* и *гун-би*) включает *гоу-ле* («контурный набросок»), *шэ-сэ* («заполнение цветом»), а также «бескостную/бесконтурную» манеру (*мо-гу*) и «разбрызганный цвет» (*по-цай*). Принцип создания формы в живописи *го-хуа* основан на ее «размыкании» в окружающую среду. В отличие от написанной маслом картины европейского типа, замкнутой в раме, традиционная работа мастера *го-хуа* (белый фон которой, оставаясь плоскостным, сохранял ощущение пространства) обычно легко взаимодействует с пространством интерьера, вступая в эстетически обусловленные отношения с архитектурным и предметным окружением. Решению той же задачи, как правило, подчинена ритмическая и цветовая организация произведений. По выразительным средствам *го-хуа* ближе к графике, чем к европейской живописи (во всяком случае, в той ее форме, которая преобладала с эпохи Возрождения XIV–XVI вв. до кон. XIX в.). К средневековой китайской традиции в *го-хуа* восходят: использование в композиции эстетических возможностей светлого фона бумаги или шелка (своего рода чаньское «неделание» — **у вэй** в живописи; см. т. 1); утверждение живописной плоскости при «свертывании» возможностей передачи «телесности» объектов средствами светотеневой моделировки, воспринятой из западной живописи, и иллюзии пространства на основе европейской линейной перспективы, в принципе знакомой китайским художникам с XVII века. Композиции произведений, как правило, отличаются широтой обзора без привязки к тем или иным «фокусным» точкам. Художественная концепция китайской живописи предусматривает возможность спонтанного воплощения духовного состояния мастера и реализацию в картине уже созревшего замысла (помимо предварительных эскизов). Эти черты выдают вытекающую непосредственно из медитативной, архаичной по духу, природы творчества «нацеленность» мастеров *го-хуа* на выражение идеи, внутренней сути объекта больше, нежели на воссоздание визуального образа, воспринимаемого по оптическим законам. До появления написанных тушью абстрактных картин национальная живопись в целом сохраняла и традиционную жанровую структуру, которую образуют *жэнь-у-хуа* («живопись фигур», «люди и предметы», «люди с предметами», «люди»), пейзаж *шань-шуй* («горы-воды») и его частный случай *цзе-хуа* («живопись по линейке»), а также жанр *хуа-няо* («цветы-птицы»), существующий в нескольких вариантах — *хуа-хуй* («цветы-растения»), *гуа-го* («плоды-ягоды»), *лин-мао* («птицы-животные»), *цзоу-шоу* («звери»), *чун-юй* («насекомые-рыбы»). По мнению С.Н. Соколова-Ремизова, в самой системе деления на жанры сказался «идеализм» китайской живописи: «горы-воды», «цветы-птицы» и «люди», по сути, представляют собой сферы идеального мира. Но, заметим, мира дольнего (земного), а не горнего (небесного), чаще присутствующего в традиционном произведении в виде «фигуры умолчания». Как считают многие исследователи, сами при-

Хуан Бинь-хун. «Шелест ветра и текущая вода». 1-я пол. XX в.

нятые до недавнего времени в *го-хуа* способы обобщения благодаря отсутствию индивидуализации, подчинению конкретного и единичного общему и абсолютному, относят китайскую национальную живопись к области средневекового искусства. Высказывалась даже мысль о том, что в *го-хуа* проще увидеть «типическую» природу последнего, чем признаки адекватности явления современному мировому художественному процессу, что уже не соответствует реальности.

К особым приметам *го-хуа* В.Л. Сычёв относит характерные материалы и орудия китайской живописи, а также действительность, отражаемую в искусстве. С этим утверждением можно согласиться, имея в виду не столько фабулу явления (перечисленные сюжеты картин, изображение национального бытового уклада и этнографические мотивы), сколько способность мастеров национальной живописи всерьез мыслить традиционными категориями. Именно эта способность позволяет органично существовать в потоке многих ограничений: жанровой избирательности, часто архаичного художественного языка, умения отрешаться от авторского права на индивидуальность и при этом не терять, а восполнять силы во время творческого процесса. Последним соображением объясняются высокие адаптивные возможности, характеризующие *го-хуа* и родственное ей каллиграфическое искусство. По справедливому мнению В.Г. Белозёровой, обращение представителей разных социальных слоев к каллиграфии (лежащее вне профессиональной сферы и как бы избыточное в условиях современного Китая) — это реализуемый и сейчас традиционный способ личной регенерации на основе работы с внутренней энергией (**ци [1]**; см. т. 1) человека. В таком контексте нетрудно заметить, что в двух генеральных манерах китайской живописи — *гун-би* и *се-и* — отражены два несхожих типа медитации — «пассивный» способ сновидения, детально воссоздающий предельно точную картину «реального» мира, и «активный» способ, разработанный в *чань*-буддизме и предполагающий действие субъекта в измененном состоянии сознания. Поскольку речь здесь идет о национальной форме духовной практики, «отменить» *го-хуа* как явление не менее сложно, чем, например, упразднить иконопись в русском искусстве. Но при этом китайская национальная живопись остается все же «светской» по духу и потому легче реагирующей на преобразования, чем любое, существующее в лоне религии, каноничное искусство. На протяжении большей части XX в. эволюция *го-хуа* состояла в развитии указанных выше традиционных ее принципов, проецируемых в те или иные социокультурные условия.

В течение XX в. *го-хуа* развивалась в трех основных направлениях: по линии традиционализма (по принципу «возврата к истокам» и сохранения академической традиции, культивирующей живописный стиль *гун-би*); в русле *се-и* (связанного с эстетикой *чань*-буддизма китайского аналога западного концептуального искусства) — эта линия в течение XX в. была успешно реализована Пань Тянь-шоу, Ци Бай-ши, Фу Бао-ши, **Ли Кэ-жанем** (1907–1989) и некоторыми другими мастерами; и, наконец, в направлении, соединяющем «китайские» и «западные» приметы, к которому на протяжении XX в. принадлежали Сюй Бэй-хун, Линь Фэн-мянь (1900–1991) и У Гуань-чжун (род. 1919), а теперь в этом направлении работает основная часть китайских художников.

Пань Тянь-шоу. «Бескрайний ландшафт». 1963 г.

С начала образования КНР большинство живописцев творило в технике *го-хуа*, меньшая часть — в масляной живописи *ю-хуа*. В 1953 г. существовало 13 высших и 6 средних специальных учебных заведений, обучавших живописи, графике и скульптуре. В технике *гун-би* до начала 1990-х годов работали некоторые мастера Центральной художественной академии Пекина (*Чжуньян мэйшу сюэюань*), например, Тянь Ши-гуан (1914/1916–1999) и Цзинь Хун-цзюнь (род. 1937). Теперь манеру «тщательной кисти» культивируют Цзян Хун-вэй (род. 1957) — участник пекинских биеннале 2003 и 2005 гг. и Ю Хуй (род. 1960) — выпускница Института китайской живописи пров. Цзянсу, участница коллективных выставок национального искусства в Китае и сольных экспозиций в США и Англии.

Творивший в манере *се-и* Пань Тянь-шоу, ученик и последователь У Чан-ши, в 1924 г. преподавал теорию и практику *го-хуа* в Академии изящных искусств Шанхая (Шанхай мэй-чжуань), в 1927–1928 гг.

работал во вновь образованных учреждениях — Шанхайском художественном училище новой живописи (Шанхай синьхуа и-чжуань), целью которого являлось создание обновленной формы национального искусства (*синь го-хуа*), и в организованном при активном участии Линь Фэн-мяня Художественном институте Сиху (по названию знаменитого озера в Ханчжоу). После 1928 г. Пань Тянь-шоу в течение десяти лет преподавал только в Ханчжоу, в 1929 г. предпринял длительное путешествие в Японию. Свое понимание национальной традиции он изложил в монографии по истории китайской живописи, впервые вышедшей в Шанхае в 1926 г. и не раз переизданной. По его мнению, незыблемым творческим принципом современных художников должно было остаться триединство в *го-хуа* живописи, литературы и каллиграфии, синтезирующее возможности *се-и* и **вэньжэнь-хуа** («живопись интеллектуалов»), при безусловном преобладании в этой комбинации каллиграфического начала, определяющего способы бытования пластической формы. Ключом к пониманию специфики *го-хуа* может служить и другой принцип, сформулированный Пань Тянь-шоу, — требование концентрации в произведении «духовной энергии автора».

Опробованный в китайской живописи уже в 1930–1940-х годах путь европейского реализма продолжился в искусстве КНР, которое унаследовало адаптированные ранее западные методы работы «с натуры», как оказалось, непригодные для прямого использования в *го-хуа*, что обусловило необходимость поиска компромиссных решений. Художественные находки мастеров *го-хуа* середины XX в. связаны с «открытием» новых жанров — натюрморта и изображения обнаженной натуры (жанр ню). Но если позирующие натурщики Ли Ху (1919–1975), выполненные в карандашной графике и *го-хуа*, решены в реалистических канонах европейского академизма, то «Обнаженная» Линь Фэн-мяня (бумага, тушь, краски, 32,5×32 см, 1955, частная коллекция) по технике и настроению напоминает контурную графику «законодателей» Парижской школы (Ecole de Paris) — Анри Матисса (1869–1954) и Пабло Пикассо (1881–1973) и линеарные наброски их современника, французского поэта, художника и сценариста Жана Кокто (1889–1963). Изображенная лаконичной контурной линией женская фигура обладает какой-то подкожной сексуальностью, хотя сам контур кажется лишь условной границей, не позволяющей телу модели раствориться в пространстве.

Национальная живопись этого периода содержит примеры деликатной адаптации к феномену *го-хуа* приемов западного искусства — светотеневой моделировки; пространственных построений на основе наложения плоских планов, подобно меткам на карте, обозначающих «глубину»; использования низкой линии горизонта и очень осторожной передачи среды вокруг главных объектов картины. Наиболее творческие решения принадлежат нескольким мастерам. Среди них — классик *го-хуа* Ци Бай-ши, автор элегантного ноктюрна с горящей свечой (вертикальный свиток, 37×97 см, бумага, тушь, краски, 1950, Национальная галерея, Прага), включающего изображение вазы с цветком и винной чашки — элементов набора *байгу* («сто древних [предметов]»), популярного мотива китайского искусства периода Цин, предваряющего жанр натюрморта. Определенную роль в процессе адаптации западных влияний на этом этапе сыграли Сюй Бэй-хун, распространявший в Китае европейский опыт преподавания анатомии и рисунка, и Линь Фэн-мянь, получивший образование во Франции и в Германии.

Линь Фэн-мянь. «Ось мира». 1977 г.

Линь Фэн-мянь, как и другие его современники, например, Ли Ху, проявил интерес к театральным сюжетам, практикуя нарочитую декоративность изображений, избирательное использование цвета в сочетании с черной тушью. Однако именно у Линь Фэн-мяня тема актеров китайской оперы и экспрессивный способ ее воплощения были непосредственно вдохновлены европейскими впечатлениями: достаточно вспомнить, например, работы Василия Кандинского (1866–1944) и немецких художников группы «Фаланга» («Phalanx», 1901–1904), созданные для самого «аван-

гардного» в Мюнхене театрально-художественного союза при кабаре «Elf Scharfrichter» («11 палачей»), или русских художников «серебряного века» — организаторов театральных сезонов в Париже (1909–1911).

История *го-хуа* конца 1940-х — начала 1980-х годов иллюстрирует важнейшие изменения политического курса страны. В этой связи примечательно, что в сегодняшнем Китае молодые люди (до 30 лет) часто больше интересуются китайским постмодернизмом, чем современной национальной живописью, к которой относятся индифферентно и даже снисходительно. Возможно, не последнюю роль в этом сыграла практика политических манипуляций в истории живописи *го-хуа* на протяжении XX в.

В начале 1950-х годов созданы известные сегодня шедевры *го-хуа*; тогда же при попытках ее модернизации появилось немало сомнительных вещей в жанрах *жэнь-у* и *шань-шуй*. В отличие от жанра *хуа-няо*, не претерпевшего изменений, пейзаж изобиловал приметами эпохи индустриализации: изображениями шоссейных дорог, плотин, линий электропередач (лучшие работы в этом жанре принадлежат кисти Фу Бао-ши). В 1953 г. состоялась первая Всекитайская выставка *го-хуа*, организованная Союзом китайских художников при поддержке Министерства культуры КНР, а в 1955 г. — вторая такая экспозиция и первая Всекитайская выставка изобразительного искусства, в 1956 г. последовал ряд провинциальных выставок и большая выставка *го-хуа* в Пекине. Аполитичность представленных работ убедила руководство страны в необходимости воплощения в искусстве общественно значимых тем и соответствующего воспитания художников. Поскольку живопись *го-хуа* в то время не могла своими силами решить поставленную перед ней задачу создания монументального искусства, ей предлагалось обратиться к советскому опыту. Эта проблема легче решалась в технике масляной живописи, но в середине 1950-х годов *го-хуа* находилась в центре правительственного внимания, что, по резонному замечанию В.Л. Сычева, обозначило националистические тенденции в китайской политике. Особенно мощную поддержку руководства страны живопись *го-хуа* получила в 1957 г.: были организованы два специальных института в Пекине и Шанхае и отдельный факультет *го-хуа* в столичной академии, где до этого функционировал общий факультет живописи цветной тушью, поскольку западные и национальные методы еще не противопоставлялись. Вскоре в результате произошедшей поляризации в искусстве пострадали мастера масляной живописи и некоторые проявившие интерес к художественным достижениям Запада представители *го-хуа* — Гу Юань (1919–1996) и У Цзо-жэнь (1908–1997), «по призыву партии» отправившиеся «в горы и деревню» «изучать жизнь». Параллельно предпринимались попытки «скрещивания» *го-хуа* с искусством народного лубка. Процесс возвышения лубка (в шанхайском варианте сохранившего некоторые элементы европейского искусства, например, торговой рекламы нач. XX в.) совпал по времени с политикой «большого скачка» конца 1950-х годов. С лубком визуально сближались живописные и графические произведения, создаваемые по убийственному для искусства принципу: «больше, быстрее, лучше, экономичнее». В соответствии с этим принципом профессиональных художников «призвали» учиться у дилетантов — «рабочих и крестьян», а позднее (1964) — у самодеятельных художников армии. В 1959 г. мастера *го-хуа* были привлечены к решению монументальной задачи оформления общественных зданий в Пекине к 10-й годовщине образования КНР. Так, для Дворца собрания народных представителей в столице совместными усилиями Фу Бао-ши и Гуань Шань-юэ (1912–2000) был создан грандиозный пейзаж, в определенном смысле ставший точкой отсчета в развитии китайского монументального искусства XX в.

У Цзо-жэнь. «Железные рыбы». 1980 г.

Диагнозом общественного состояния начала 1960-х годов стали непроизвольно выраженные национальной живописью настроения тревоги и пессимизма. Симптомами нового политического курса после середины 1960-х явились призывы пересмотреть отношение к наследию Ци Бай-ши и вообще роли профессионалов в искусстве. В 1966 г. некоторые ведущие живописцы Центральной художественной академии Пекина (в частности,

Ли Кэ-жань) были обвинены в распространении «иностранной манеры живописи», симпатиях к западным странам (в том числе — Советскому Союзу) и пренебрежении к личности **Мао Цзэ-дуна**. Период тотального разрушения, пережитый *го-хуа* в 1966–1967 гг., сменился вакуумом в художественной практике. В это время искусство было ограничено немногими официально востребованными видами (плакатом, карикатурой) и жанрами (портретом, изображавшим по преимуществу «великого кормчего»), в нем преобладали дилетантизм, анонимность и коллективизм.

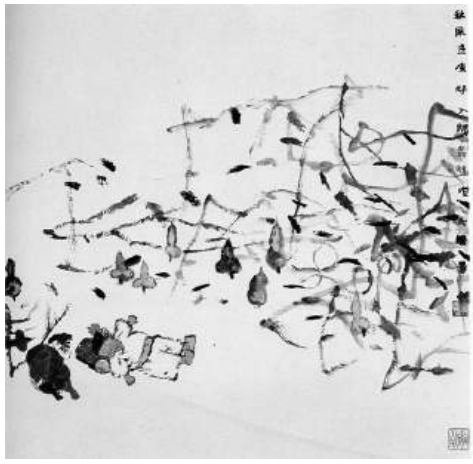
С 1969 г. наметилось стремление возродить *го-хуа*, причем видимая аполитичность и возможность различных символических толкований образов и сюжетов уберегли от забвения в первую очередь жанр «цветы-птицы». Причину выборочной реабилитации живописи в разгар **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4) исследователи справедливо усматривают в национальном характере маоизма, обусловившем понимание того обстоятельства, что китайские художники по объективным причинам были тогда сильнее в *го-хуа*, чем в масляной технике или даже в гравюре. В начале 1970-х годов на фоне продолжающихся выставок армейских художников (во исполнение официального заказа покорно рисующих утопическую картину социального мира без противоречий) возобновилось издание репродукций работ репрессированных мастеров Ли Кэ-жаня, Гу Юаня, У Цзо-жэня. После 1976 г. художественная жизнь в стране активизировалась. Возобновилась профессиональная выставочная деятельность (значительным явлением которой были экспозиции зарубежного искусства), вновь стали выходить специальные журналы — прежде закрытые «Мэйшу» («Изобразительное искусство»), «Чжунго-хуа» («Китайская национальная живопись и графика»), «Баньхуа» («Гравюра»), «Мэйшу яньцзю» («Исследования по изобразительному искусству») и новые — «Маньхуа сюанькань» («Избранные карикатуры»), «Юхуа сюанькань» («Избранные произведения масляной живописи»), «Синь мэйшу» («Новое изобразительное искусство»). Позитивные процессы сопровождались реанимацией деятельности Союза китайских художников, вызвали возрождение искусства КНР, стимулировали небывалое в нем ранее жанровое, тематическое и стилевое разнообразие и переоценку истории его развития в XX в. Продуктивными периодами были признаны 1949–1956 гг. и последовавший за спадом 1957–1959 гг. этап начала 1960-х, прерванный эпохой «культурной революции», которая наложила запрет на адекватное отражение действительности и формальные поиски в искусстве. К периоду формирования китайского модернизма в начале 1980-х годов живопись КНР по-прежнему существовала в двух основных формах — *го-хуа* и *ю-хуа*, обладавших мощным потенциалом продуктивного взаимовлияния.

К концу 1950-х годов жанры *го-хуа* по внеэстетическим причинам изменили своему прежнему значению; в условиях нового социального заказа жанр «люди» (его европейский аналог в совокупности образован историческим, батальным, бытовым жанрами и портретом) потеснил наиболее глубоко осмысленные и ранее доминировавшие в традиционном искусстве жанры пейзажа и «цветов и птиц», нашедшие отныне широкое применение в декоративной сфере (они часто используются дизайнерами и мастерами прикладного искусства). В произведениях национальной живописи середины XX в. угадывается влияние отечественного соцреализма. Опубликованный в Шанхае в 1959 г. альбом профессиональных и любительских произведений *го-хуа*, отобранных художником Чжан Сюэ-фу, показывает, что адаптация советского опыта особенно заметна там, где под лозунгом подчинения искусства политике в сюжете обыгрывается производственная тема. Эстетически противоречивое влияние западной (прежде всего, советской) акварели, книжной графики и плаката, преломившееся сквозь призму современной китайской гравюры и народной лубочной картины, в целом характерно для *го-хуа* 1950-х годов. Сближение с лубком в изобразительном и прикладном искусстве начала XX в. было обусловлено общей демократизацией жизни Китая, позднее оно выражало стремление народной власти использовать глубокую связь лубочного искусства, понятного большинству населения, с пластом традиционной культуры для создания на основе **нянь-хуа** пропагандистских и агитационных произведений. Выдвигаемые в начале 1950-х годов требования прямой зависимости искусства от политики и его «служения народу» спровоцировали появление «нового лубка» («народной картины», создаваемой профессиональными художниками на традиционной основе), и обращение к этому жанру мастеров *го-хуа* — Ли Кэ-жаня, Гу Юаня, Е Цянь-юя (1907–1995). Противоречивость ситуации состояла в том, что художники апеллировали даже не к именитому живописному шедевру, а к анонимному произведению как эталону, добиваясь в работе эффекта слияния профессионального и народного начала. Оставляя в стороне внешние мотивировки такого решения, следует отметить, что его самопроизвольное (свободное от политической

конъюнктуры, творческое) принятие возможно лишь при незаурядном уровне «донорского» искусства, когда профессионал видит заведомую возможность синтезировать или хотя бы достойно стилизовать форму и дух оригинала. Единственной культурно оправданной причиной такого выбора может быть признание эстетических качеств анонимного художественного опыта, не требующих нивелирования реципиента.

В целом дань социальному конформизму в *го-хуа* середины XX в. часто оборачивалась «лубочной эстетикой», основанной на традиционной символике и народном понимании идей красоты и добра, в профессиональных работах, как правило, балансирующей на грани китча, что впоследствии вызвало пародии китайских художников в стиле полит-попа (**чжэнчжи бопу**, букв. «политический поп», англ. political pop art). И все же обращение к опыту *нянь-хуа* помогло формированию в национальной живописи своеобразного примитивистского направления, исследующего творческие возможности «наивного» восприятия мира, опосредовано проявляющего себя в народном лубке и прямо — в детском рисунке (в русле этого направления в 1990 г. создан, к примеру, лист «Наслаждение осенним ветерком» пекинской художницы Не Оу, род. 1948, представляющий собой стилизованное в виде детского рисунка изображение ребенка, блаженно отдыхающего под лозой с тыквами, в полной гармонии с окружающим миром).

Начало 1960-х годов ознаменовалось кратковременным обращением мастеров *го-хуа* к вопросам эстетики и пластической формы, что проявилось в увлечении импрессионизмом, формальные возможности которого стимулировали пересмотр собственной традиции. Так, по наблюдению Н.А. Виноградовой, один из признанных мастеров национальной живописи — Ли Кэ-жань предпочитал «кадрировать изображения», несколько насильственно заключая их в рамки формата картин. Акцентирование этого приема, в принципе знакомого и китайской классической живописи, заметно в пейзаже некоторых представителей следующего поколения художников — Чжан Бу (род. 1934) и Тан Цзи-сяна (род. 1939). Импрессионисты первыми на Западе целенаправленно использовали прием «кадрирования» композиций, навеянный возможностями новых западных искусств (XIX — нач. XX в.) — фотографии, а затем и кинематографии: например, Эдгар Дега (1834–1917) часто обыгрывал иллюзию кадра в живописи, изображавшей скачки и балетные классы. Влияние импрессионизма у Фу Бао-ши проявилось в открытой манере штриха и свежести колорита. Отмеченное в начале 1960-х годов внимание к импрессионизму нашло продолжение в творчестве художников конца 1980-х — 1990-х гг. — Чжан Жэнь-чжи (род. 1935), Ли Ина (род. 1934), а также известного в Китае и сегодня мастера *го-хуа* и *ю-хуа* старшего поколения, профессора Тяньцзиньского университета Ван Сюэ-чжуна (род. 1925), персональная выставка которого проходила в 2007 г. в Российской академии художеств (Москва). Трансформация опыта западной живописи угадывается не только в культивируемой художниками *го-хуа* открытой манере штриха, избирательном введении чистого цвета в монохромные тушевые композиции, но и в форматах свитков, часто приближенных к прямоугольным или квадратным форматам картин, написанных маслом. (Прецедент этого явления, ставший «мостом» в процессе адаптации западных влияний, существует в форматах композиций танской и сунской живописи на стенах буддийских монастырей **Дуньхуана**.) Отказ от вытянутых пропорций свитков усиливает впечатление монументальности живописи тушью, что особенно заметно в пейзажах.



Не Оу. «Наслаждение осенним ветерком». 1990 г.

Однако в целом вмешательство политики в процесс развития *го-хуа* третьей четверти XX в. способствовало тому, что задачи национального искусства середины столетия до кончины Мао Цзэ-дуна (1976) оставались, по существу, прежними. Имея к началу 1980-х годов почти вековую собственную историю, современная национальная живопись продолжала развитие в определившихся ранее и некоторых новых направлениях. На рубеже 1980–1990-х в ее структуре официально признанному искусству (реалистическому по форме и часто апологетическому по содержанию, представленному на выставках,

организованных Союзом китайских художников при поддержке Министерства культуры КНР) противостояло рыночное искусство «свободных» художников, обращенное к достижениям западного модернизма и постмодернизма. Кроме того, существовало и ориентированное на иностранных потребителей национальное искусство, тиражирующее находки классиков *го-хуа* XX в. В национальных формах создавались произведения, украшающие интерьеры ресторанов, клубов, гостиниц для иностранцев, станковые картины *го-хуа*, предназначенные для продажи в антикварных и художественных магазинах или для реализации более «демократичными» способами. «Экзотика» создавалась путем тиражирования самых удачных классических образов *го-хуа* в виде художественных клише, что, по мнению В.Л. Сычева, было неизбежным явлением «рыночного» этапа развития китайского искусства. Клишируемыми образами сделались, например, креветки Ци Бай-ши, кони Сюй Бэйхуна, буйволы Ли Кэ-жаня, яки У Цзо-жэня, ослики Хуан Чжоу (1925–1997), танцовщицы в национальных костюмах Е Цянь-юя. Поиски формальной выразительности привели к появлению мастеров, работающих в смешанной технике (тушь, акварель, масло и гуашь) или имитирующих художественные приемы *го-хуа* при создании настенных панно, расписанных синтетическими красками. Последнее, видимо, явилось следствием социального заказа и продолжило линию сближения национальной живописи с монументальным искусством, наметившуюся уже в конце 1950-х годов у Фу Бао-ши.

Принципиальное значение для развития *го-хуа* двух последних десятилетий XX в. приобрело, с одной стороны, переосмысление тезиса о связи искусства с политикой и, с другой стороны, фактическое признание в Китае 1980-х не только западного модернизма, но и постмодернизма. Формированию нового китайского искусства, очевидно, способствовала проходившая осенью 1985 г. в Пекине, в Китайской галерее изобразительного искусства (*Чжунго мэйшу гуань*), ретроспективная выставка работ «предтечи» поп-арта Роберта Раушенберга (1925–2008), известного американского художника, отстаивающего принцип смешения разных техник, в особенности живописи и коллажа.

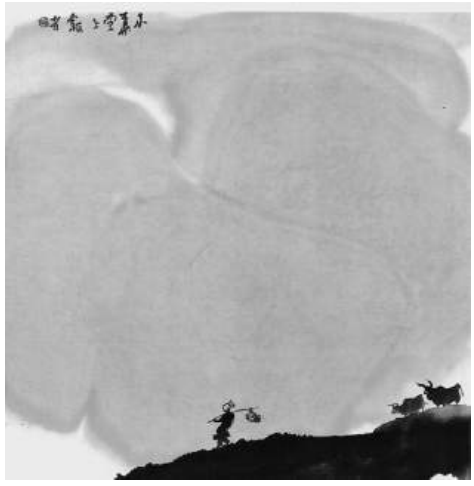
Наиболее яркие работы *го-хуа*, созданные в 1985–1990-х годах, свидетельствующие об усвоении западных живописных концепций, удивительно близки к произведениям абстрактного экспрессионизма 1950–1970-х, уравненного в правах с признанным много раньше реализмом. Абстрактный экспрессионизм — направление, выбравшее своим девизом слова одного из адептов: «Назвать себя — для нас равносильно катастрофе». Оно представлено большой группой весьма разных по своим художественным методам живописцев Нью-Йорка середины и 2-й половины XX в. Свое другое имя — Нью-Йоркская школа (New York School) — направление получило в 1951 г. (после ретроспективной групповой выставки с тем же названием) по аналогии с Парижской школой (Ecole de Paris), считавшейся ранее мировым лидером в области искусства, и в этом имени отражалась идея преемственности традиции. Подобно художникам Парижской школы, уроженцам разных стран, связанным общностью возраста и образа жизни, многие абстрактные экспрессионисты были эмигрантами, поселившимися в Нью-Йорке. Начало расцвета абстрактного экспрессионизма было связано с творчеством Джексона Поллока (1912–1956) и Виллема де Кунинга (1904–1997), практиковавших «живопись действия» (action painting) при помощи демонстративно спонтанного использования материалов (как это делали задолго до них китайские художники — эксцентрики). Интересно, что Поллок часто живописал, раскладывая полотнище ткани прямо на полу, подобно его старшему современнику Пань Тянь-шоу. В манере абстрактной живопи-

Чжун Бяо. «Социализм». Холст, уголь, масло. 2008 г.

си с начала 1990-х работают мастера Центральной художественной академии Пекина — Ли Ян (род. 1958) и Ян Цзюнь (род. 1963); удачный синтез абстракционизма с традицией классического пейзажа демонстрирует живопись Чжан Цзи-пина (род. 1948).

Проявляя интерес к достижениям абстрактных экспрессионистов, художники *го-хуа* нашли возможность адаптировать к национальной традиции одну из двух основных тенденций абстрактного экспрессионизма, оперирующую «биоморфными» и органическими формами, интуитивную, эмоционально окрашенную, родственную иррациональному по своей природе искусству сюрреализма. При этом мало востребованным в *го-хуа* осталось альтернативное направление абстрактного экспрессионизма, имевшее геометрическую структуральную сущность, близкую к художественному языку кубизма и конструктивизма. Прямое влияние Поллока и его последователей во втором поколении абстрактных экспрессионистов 1970-х гг. угадывается в произведениях У Гуань-чжуна, Сунь Ци-фэна (род. 1920) и Чжан Жэнь-чжи, хотя в живописи мастеров *го-хуа* абстракция далеко не всегда бывает «стерильной», как правило сочетаясь с фигуративными мотивами. Произведения *го-хуа* редко достигают грандиозных размеров полотен абстрактных экспрессионистов и (в отличие от последних) сохраняют определенную иерархию в композиции (фиксированный верх и низ полотна). Им также значительно меньше свойственно агрессивное или эгоистическое настроение. Выразительность линий у мастеров *го-хуа* основана не только на чистой экспрессии, но и на каллиграфической технике письма; их индивидуальные манеры часто отстраненно синтезируют художественные обретения сразу нескольких экспрессионистов. Например, в картине «Чунь цзай чжи тоу» («Весна в древесной кроне») Сунь Ци-фэна, изображающей путаницу древесных ветвей с сидящими на них воробьями (1988, бумага, тушь, краски, 138×68,5 см), прочитывается влияние Поллока и Джоан Митчелл (1926–1992). Энергичные абстракции Митчелл вдохновлены современной поэзией и переживаниями состояний природы: ее композиция «Хэмлок» (1956, холст, масло, 231,1×203,2 см, Музей американского искусства Уитни, г. Нью-Йорк), название которой внушено стихотворением американского поэта Уоллеса Стивенса (1879–1955) «Доминирование черного», напоминает заснеженное хвойное дерево, растрепанное ветром. Таким образом, произведения Сунь Ци-фэна и Митчелл сближаются не только по композиции, колориту, значению белого фона, но также по их образному потенциалу, который определяется гармоничным мироощущением авторов.

Живопись Митчелл и абстракциониста Филипа Гастона (1913–1980), стиль которого в 1950-х годах определялся критикой как «абстрактный импрессионизм» (например, его работа «Для М», 1955, холст, масло, 193,99×183,52 см, Музей современного искусства, г. Сан-Франциско), как будто «растворена» в композициях и колорите цветочных этюдов художницы Дэн Линь (род. 1941) — «Хун-мэй» («Красная слива», 1990, бумага, тушь, краски, 70×69,5 см) и «Ба-цзяо хун-мэй» («Банан и слива», 1990, бумага, тушь, краски, 69×69 см). В произведениях нескольких современных мастеров национальной живописи — Чжоу Сы-цуна (род. 1939; «Хэ» — «Лотос», 1990, бумага, тушь, краски, 55,5×97,5 см), Ли Ши-наня (род. 1940; «Цю цзян ту» — «У осенней реки», 1987, бумага, тушь, краски, 68×68 см), пейзажах Цю Тао-фэна (род. 1935; «Чунь шань цзи цуй ту» — «Весенние горы — нагромождение лазури», 1987, бумага, тушь, краски, 46×63 см), Цзя Ю-фу (род. 1942; «Сюэ чжун син» — «Сквозь снег», 1990, бумага, тушь, краски, 34,5×34,5 см; «Сюэ чжи гэ» — «Песнь снега», 1990, бумага, тушь, краски, 35×34 см) и Ван Вэй-бао (род. 1942; «Ман-ман Миньцзян пань» — «Необозримые просторы берегов Миньцзян», 1988, бумага, тушь, краски, 49,5×82 см) угадывается «парение» цветных облачных субстанций Марка Ротко (1907–1970) и имитация акварельной техники Хелен Франкенталер (род. 1928).



Цзя Ю-фу. «Песнь снега». 1990 г.

Причины обращения к абстрактному искусству в США по окончании Второй мировой войны

и в Китае после «культурной революции» можно объяснить пережитым в том и другом случае «кризисом образа человечности», что способствовало формированию личности аполитичного художника, не приемлющего социальных условностей. Неудивительно, что в западном обществе 1950–1960-х годов абстракция ассоциировалась с культурой «свободного мира», а реализм — с искусством тоталитарных режимов. Примечательно и то, что, обратившись к достижениям абстрактных экспрессионистов, китайские художники (как в каллиграфии, так и в *го-хуа*) фактически идут путем японского искусства 1960-х. Удивительная легкость адаптации в *го-хуа* абстракционизма кажется закономерной. Она позволяет увидеть внутреннее сущностное родство китайской традиционной и этой «нереалистической» западной живописи. Воспринятые мастерами *го-хуа* конца XX в. у абстрактных экспрессионистов приемы стилизации линии и формы в целом не противоречат достижениям «экспрессионизма» китайских художников раннецинского времени — **Ши-тао** (1642—1707) и **Чжу Да** (1626–1705), а также манере У Чан-ши, одного из основателей *го-хуа*.

С другой стороны, поляризация в новом и новейшем западном искусстве по линии «реализм–абстракционизм», в свою очередь, имеет на национальной почве прецедент в полярности *гун-би — се-и*. По-видимому, уже на границе XIX–XX вв. западное искусство само по себе, следуя логике собственного развития, вплотную подошло к необходимости такой поляризации, что не исключает, однако, возможности как опосредованного, так и прямого влияния на современное западное искусство традиционного китайского опыта.

Противоположной тенденцией современной живописи Китая стало обращение некоторых художников к опыту западного гиперреализма. Термин «гиперреализм» (суперреализм, фотореализм, резкофокусный реализм) подразумевает направление в западном, особенно американском искусстве 1970-х годов, когда на фоне расцвета абстракционизма многие художники обратились к предметно-изобразительной живописи и скульптуре. Живописные работы гиперреалистов имитируют цветную фотографию, культивируют внимание к деталям и их предельно тщательную проработку. Аффектация качества «реалистичности» произведения и собственной «беспристрастности» в изображении повседневного или индустриального сюжета сближает художников гиперреализма с поп-артом. Хотя влияние фотографии на живопись существует со времен импрессионизма, метод гиперреалистов был новым и современным по причине их обращения к готовым художественным формам (фотографии, рекламы, продукции телевидения и киноискусства) ради привлечения внимания аудитории к проблеме соотношения «реальности» и «искусственности» в среде обитания человека. Возникающий эффект позволил зрителю осознать силу воздействия готовых зрительных форм на психологию восприятия, почувствовать иллюзорную природу реальности. Свой вариант гиперреализма в *го-хуа* представил Чэнь Хуй (род. 1959), в прошлом выпускник, а ныне профессор Института изобразительных искусств университета Цинхуа (*Цинхуа дасюэ мэйшу сюэюань*), участник многих китайских и международных выставок, автор композиции «Впечатление юга пров. Аньхой № 1» (2005, бумага, тушевая размывка, тонировка красками, 145×195 см). Картина изображает часть интерьера (вероятно, художественной мастерской) с размещенными в беспорядке предметами мебели, пустыми рамами, стопками журналов, вазами и цветочными горшками. Произведение сближается с работами западных гиперреалистов по фотографической технике, формату и монументальности размеров. Характерным отличием выступает выбор китайского художника в пользу черно-белой (а не цветной) фотографии, условность которой не так яростно атакует сознание

Чэнь Хуй. «Впечатление юга пров. Аньхой № 1». 2005 г.

зрителя. Кроме того, благодаря этому выбору оказывается востребованной традиционная техника монохромной туши. Примечательно, что представленная на той же пекинской биеннале 2005 г. работа мастера масляной живописи Го Хуа (род. 1969) использует опыт гиперреализма, имитирующего язык цветной фотографии («Семья», 2004, холст, масло, 150 ×180 см).

Параллельно этому в китайской художественной среде рубежа тысячелетий была заново глубоко осознана возможность рассматривать национальную живопись и каллиграфию как единое искусство — искусство кисти. В самом чистом виде следование национальным традициям на границе XX–XXI вв. проявилось в развитии направления «новой живописи интеллектуалов» (*синь вэньжэнь-хуа*), исторически связанного с манерой *се-и*. Название направлению дала выставка 1989 г. в Китайской галерее изобразительного искусства, представившая работы более двадцати художников. Среди них были и мастера Центральной художественной академии Пекина — Чэнь Пин (род. 1960) и Тянь Ли-мин (род. 1955, ныне декан Отделения традиционной китайской живописи в этой же академии). Конец 1990-х был временем качественных сдвигов в понимании функций, образной сути и места *вэньжэнь-хуа* в современной культуре при сохранении сверхзадачи — создания аполитичного искусства, имеющего своей целью духовную практику. Это направление, требующее от мастеров базовых знаний в области традиционной живописи, каллиграфии, поэзии, философии (в том числе востребованного сегодня и на Западе *чань*-буддизма), а также владения навыками резьбы печатей, получило развитие в художественной среде Пекина, Шанхая, провинций Цзянсу и Чжэцзян. Показанная на Пекинской художественной биеннале 2005 г. работа Тянь Ли-мина «Цзыжань чжун-ды души жэнь» («Горожане среди природы», 2004, бумага, тушь, тонировка, 249 ×124 см) представляет собой рационально построенную «реалистичную» композицию из трех человеческих фигур в пейзажном окружении. Благодаря эффекту размывок она сближается с техникой письма некоторых западных абстрактных экспрессионистов (например, Марка Ротко).

Одним из наиболее талантливых художников интеллектуального направления, преобразующим творческую манеру Ци Бай-ши, остается Хань Цзин-тин (род. 1944), ученик Сюй Линь-лу (род. 1916) — известного мастера изображений цветов и птиц в манере *се-и*. Некоторые работы Хань Цзин-тина, представленные в 2007 г. в Москве (в частности, изображения коней), предлагают национальную версию экспрессионизма; другие (например, фигуры играющих мальчиков) выполнены в духе примитивизма, напоминая традиционные лубочные картины *нянь-хуа*. Образы людей и пейзажи в исполнении Хань Цзин-тина способны составить серьезную конкуренцию произведениям западного концептуализма. Используя язык примитива, Хань Цзин-тин остается китайским мастером кисти, видящим своей главной заботой «пестование/вскармливание жизни» (*ян шэн*; см. т. 5 Общ. разд. **Макробиотика**). Произведения Хань Цзин-тина отличает то, что Альберт Швейцер (1875–1965) назвал «благоговением перед жизнью», а Эрих Фромм (1900–1980) определил как главное человеческое достоинство, обеспечивающее выживание вида в целом.

Го Хуа. «Семья». Холст, масло. 2004 г.

Следуя как традиционными, так и экспериментальными путями, китайское искусство рубежа XX–XXI вв. попыталось обновить собственную связь с литературным творчеством и национальными философскими системами. В этом сказалось желание некоторых художников преодолеть эстетизм академической живописи и каллиграфии, актуализировать их процессуальную природу, позволяющую воспринимать искусство создания изображений и письменных знаков в качестве игры, тем самым сближая его с искусством действия — перформансом. Явления такого порядка демонстрирует, например, творчество Сюй Бина (который с января 1995 г. ведет свой дневник, делая записи водой на каменной плите) и Чжу Цин-шэна. Последний в эссе «Восхваление работ Чжу Цин-шэна» описал свой

совместный с музыкантом Чжан Вэй-ляном перформанс 1997 г. «Си шань сяо шу» («Река, гора, [звук] флейты, каллиграфия»). Фабула действа заключалась в том, что Чжу Цин-шэн, подражая примеру интеллектуалов (*вэньжэнь*), под звуки флейты Чжан Вэй-ляна писал иероглифы на шелке, опущенном в горный ручей. Таким образом, в *го-хуа* последнего десятилетия обыгрываются уже не только формальные находки европейской живописи маслом, акварелью и синтетическими красками, но и приемы более далеких от национальной живописи явлений — инсталляции и перформанса. Открытым, конечно, остается вопрос о количестве действительно плодотворных художественных решений в этой области.

Экспериментальное направление в национальном искусстве рубежа XX–XXI вв. представлено произведениями Гу Вэнь-да, отказавшегося от традиционной каллиграфической техники и по существу разделившего в *го-хуа* кисть и тушь, которую художник часто наносит на большую плоскость при помощи распылителя. Это, однако, не мешало Гу Вэнь-да проводить опыты с иероглифами (соединяя их с абстрактной живописью, произвольно располагая или искажая уже существующие письменные знаки), а также изобретать новые и таким образом создавать свой тип концептуального искусства. Достижения этого автора сопоставимы с творческими находками представителя западного постмодернизма Луиджи Серафини, создавшего «Кодекс Серафини» (Codex Seraphinianus, бумага, цветной карандаш, изд. 1998 г., частное собрание, Милан). Произведение напоминает энциклопедию фантастического мира с комментариями на «серафимском» языке, изящно конкурирующую с европейскими средневековыми рукописными кодексами. Приведенные примеры показывают, что, в отличие от предыдущего поколения китайских мастеров, некоторым современным художникам *го-хуа* в формальном отношении удалось «догнать» искусство постмодернизма.

Вместе с тем благодаря мощному гуманистическому потенциалу *го-хуа* существующий параллельно с этим явлением китайский постмодернизм не всегда поляризован по отношению к национальной живописи. Последняя стала, например, источником продуктивных идей для дуэта современных художников — Хуан Яня (род. 1966) и его жены Чжан Ти-мэй, создавших в русле концептуального искусства серию полихромных татуировок на лице с пейзажными композициями (*шань-шуй*) на тему «Времен года» (2005, зафиксированы в виде цветных фотографий 100×80 см). Глаза человека на фотографии смотрят не только на мир, но и как бы сквозь него, и умиротворенное содержание этого взгляда остается постоянным вопреки сезонным переменам, отразившимся в пейзаже на лице. Представленная серия фотографий напоминает и о том, что искусство западного модернизма среди своих источников имеет также учение школы *чань*.

Поворот, произошедший в мире на рубеже XXI в., обозначил сохранение национальных художественных школ, как будто готовых уже бесследно исчезнуть в стихии «интернационального» искусства. В нынешних условиях многие художники (несмотря на перешедшие в новое качество политические манипуляции) осознают необходимость адекватно адаптировать *го-хуа* и каллиграфию, ставшую приметой международной моды, к современному мировому искусству. Существует и «внутренняя» жизнь *го-хуа*, протекающая в стороне от политики, моды и коммерции, поскольку главная задача этого искусства по-прежнему состоит в том, чтобы вести человека по пути духовного развития. Даже в самом стремлении «скрестить» *го-хуа* с любыми новыми формами западного искусства все определяется глубинным намерением художника, а не разделяемой им социальной установкой. Как мог бы сказать в этом случае чаньский мастер, в той мере, в которой произведение *го-хуа* больше, чем живопись, его форма — всего лишь барашек на гребне волны.

Кан Цань. «Опасный ужин». 2007 г.

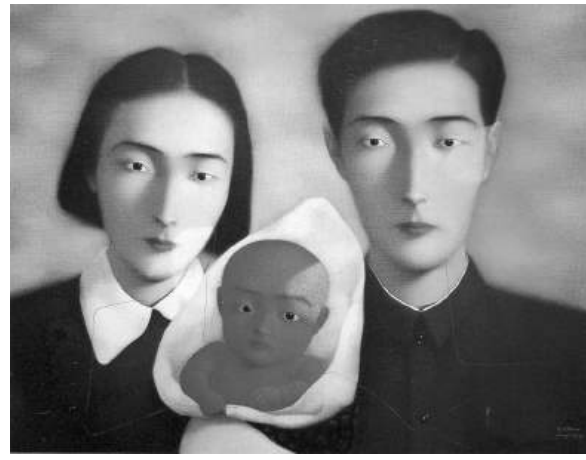
Модернизм и актуализм

В течение трех последних десятилетий в китайском искусстве сформировалось новое направление *сяньдай-чжуи* (модернизм), аналогичное современному западному modern art не только в сюжетном и технологическом, но и в структурном отношении: с уже «устоявшейся» областью современного национального искус-

ства сосуществует и более активная, быстро обновляющаяся часть, на Западе называемая contemporary art — актуальное искусство, т.е. творящееся в текущий момент времени.

Прологом к китайскому модернизму явился период между 1978–1984 гг., начавшийся вскоре после смерти Мао Цзэ-дуна (1976), когда не оправившееся от давления режима и находящееся в шоковом состоянии китайское искусство предприняло усилия к выздоровлению. Важным событием художественной жизни стала выставка «Звезды» («Синсин хуа чжань»), проходившая в 1979 г. (повторно в 1980) в Пекине, первоначально в парке рядом с Китайской галерей изобразительного искусства. Выставка обнаружила основные тенденции периода — пробуждение внимания к современному западному искусству на фоне критического отношения к китайской действительности и традиционному наследию в целом, а также обращение к проблемам общественной жизни, что стало вероятной причиной конфликта с властями, быстро закрывшими выставку. Направления, порожденные китайской живописью этого времени — «живопись деревенского реализма» (*сянту сеши хуйхуа*) и «живопись шрамов» (*шанхэнь хуйхуа*), или «искусство шрамов» (*шанхэнь мэйшу*») — отразили стремление к гуманизации общества и заживлению нанесенных ему ран. Произведения в технике масляной живописи таких мастеров «деревенского реализма», как Ло Чжун-ли (род. 1948, «Отец», 1980, холст, масло, 222×155 см) и Чжань Цзянь-цзюнь (род. 1931, «Почтенный Ма», «Свежий ветер», оба полотна 1984, холст, масло), показывают отрадное стремление решить образную задачу средствами искусства. На смену колориту эпохи «культурной революции», «гвоздем» которого был кумачово-красный цвет, пришли живительные краски неба и земли; выражения лиц крестьян стали более человечными, при этом персонажи изображены крупным планом, ранее зарезервированным за политиками и героями революции. К наиболее интересным художникам, продолжающих тему «шрамов» в 1990-х годах, относится Чжан Сяо-ган (род. 1958), автор серий картин «Фотографии» (1994 — 2000-е). Он использует в масляной живописи художественные эффекты старых фотографий, обладающих и этической значимостью. В одной из работ серии «Фотографии большой семьи» (картина № 1, 2001, холст, масло, 200×250 см) выступающие монохромным фоном на холсте «фотографии» родителей, сгинувших в водовороте «культурной революции», кажутся тенями, но более живыми, чем их реальный потомок — беспомощный младенец, похожий на раскрашенную куклу. В 2007 г. работы этого мастера были представлены на выставке китайского авангарда в Москве.

Эти и другие наиболее удачные живописные произведения показывают, что уже на раннем этапе выздоровления современному китайскому искусству оказалось присуще стремление к решению абстрактных художественных задач, ярко проявившееся в творчестве такого романтичного мастера старшего поколения, как У Гуань-чжун (род. 1919), продуктивно творившего в технике масляной живописи, графики и акварели до конца 1990-х годов. Синтезируемый в его работах опыт китайской традиции и западной живописи содержателен и эстетичен, напоминая достижения 1940–1950-х, принадлежащие американским абстрактным экспрессионистам — «романтикам авангарда». Это направление, характеризующееся особой «взвинченностью» используемых средств, деформирующих изображаемую реальность, и страстностью самовыражения авторов, оказало серьезное влияние на западное искусство XX в. в целом. Работы У Гуань-чжуна 1980–1990-х («Лес Конфуция», 1980, бумага, тушь, эскиз; «Три вершины», 1987, бумага, тушь, краски, 70×140 см; «Весна, похожая на нити», 1993, бумага, тушь, краски, 68×68 см) визуально приближаются к произведениям конца 1970-х английских и американских наследников Поллока (таким, как работа группы «Art & Language» — «Иосиф Сталин в стиле Джексона Поллока», 1979, доска, масло, эмаль, 177×126 см, частная



Чжан Сяо-ган. «Фотография большой семьи № 1». 2001 г.

коллекция). Они близки также композициям в масляной живописи Зао Вуки (Чжао У-цзи) — французского художника китайского происхождения, находившегося под сильным влиянием ташизма (французской версии абстрактного экспрессионизма 1950-х). Зао Вуки родился в 1921 г. в Пекине, в течение шести лет проходил обучение в художественной школе г. Ханчжоу, осваивая европейские приемы рисования живой натуры и слепков греко-римской классической скульптуры, а также технику масляной живописи. С 1948 г. живущий и работающий в Париже, он рассматривается исследователями как яркое явление так называемой второй Парижской школы 1940–1950-х годов. В работах этого времени (например, «Черная масса», 1955, холст, масло, Художественный музей Института Карнеги, г. Питтсбург) Зао Вуки отразил общее увлечение художников западного модернизма традиционной культурой стран Дальнего Востока, проявившееся, в частности, в интересе к творческим методам *чань*-буддизма и формировании направления иероглифической абстракции. В этой живописи иероглифические знаки «раскалывались» на отдельные графемы и вновь собирались в читаемые глазом образы. Зао Вуки достиг творческой зрелости в 1970–1990-х, в период «возвратного» интереса в западном искусстве к достижениям абстрактного экспрессионизма. Создаваемые в эти годы маслом на холсте композиции Зао Вуки (например, полотна, фигурирующие под номерами «10.01.74», Художественный музей, Тайвань; «5.03.75/7.01.85», частное собрание, Париж) представляют собой «абстрактные пейзажи» вселенной, пребывающей в незавершенном состоянии творческой самореализации. Этим они, с одной стороны, родственны написанным в состоянии транса художественным «мистериям» ранних даосских и чаньских мастеров, подобных **Му Ци**, а с другой, напоминают перформансы, разыгрываемые на полотнах Поллока (например, картины: «На дне морском», 1947, холст, масло, гвозди, канцелярские кнопки, пуговицы, ключи, сигареты и т.д., 129,2×67,5 см, Музей современного искусства, г. Нью-Йорк; «Осенний ритм: номер 30», 1950, холст, масло, 266,7×525,8 см, Музей Метрополитен, г. Нью-Йорк).

В целом началом становления «нереалистического» современного искусства КНР китайские исследователи считают период между 1985 и 1989 гг., хронологически и идейно обрамленный состоявшимися в Пекине «Выставкой произведений передовой китайской молодежи» (1985) и итоговой для этого периода «Выставкой современного китайского искусства» (1989). Возрастной состав первой в действительности не был однородным; примечательно и то, что в ней приняли участие китайцы, живущие за пределами страны. Поощрительный приз этой экспозиции и скандальную известность завоевало монументальное полотно «Прозрение Адама и Евы в современную эпоху» («Цзай синьшидай — ядан сява-ды циши»), авторы Чжан Цюнь и Мэн Лу-дин; холст, масло, 197×165 см). Эта картина несколько похожа на ватиканские росписи Микеланджело, переложенные на язык сюрреализма (воплотившего в искусстве образы сновидений и грез). Вместе с тем работа китайских художников близка к произведениям западного поп-арта. В этическом плане картина бросила вызов бесполому обществу и столь же бесполому искусству — продукту тоталитарного извращения идеи равенства людей. Родившееся в лоне религии, унаследованное от нее философией Просвещения утверждение «Душа не имеет пола» («Lame na pas de sexe») было по-своему искажено в западном индустриальном, советском и китайском обществе периода «культурной революции», но результат получился примерно одинаковым. Женщины оказались равноправны с мужчинами (что повсеместно объявлялось социальным достижением), и теперь они не отличались от мужчин. А с исчезновением полярности полов, по справедливому мнению философа от психологии, духовного лидера Франкфуртской социологической школы Э. Фромма, исчезла и основанная на этой полярности эротическая любовь, создав угрозу существованию человечества. Чжан Цюнь и Мэн Лу-дин, используя образную систему и язык западного искусства, по существу заявили о необходимости нового рождения китайского эроса и нашли понимание у зрителей. Следует отметить, что в решении

Чжан Цюнь, Мэн Лу-дин. «Прозрение Адама и Евы в современную эпоху». 1985 г.

этой проблемы китайские художники продвинулись значительно дальше своих предшественников — представителей соц-арта — одного из ранних течений московского концептуализма (1960–1990). Поиски путей преодоления в современном искусстве тоталитарной по своей природе идеологемы равенства полов, породившие западный феминизм, в китайском искусстве 1990–2000-х годов привели к формированию нового направления («женского искусства», *нюйсин ишу*, feminine art), безусловно, не лишенного феминистских влияний, иногда слишком прямых. Так, представленные на выставке художников китайского авангарда «Китай... Вперед!» в московском торговом доме ЦУМ (Центральный универсальный магазин) в 2008 г. и явно рассчитанные на западного ценителя фотографические работы Цянь Бин-гэ (псевд. Sofia Soh, род. 1973, живет и работает в Пекине), манипулирующие обнаженной натурой «Облицовки» № 12, 21, 22 (2007, лощеная бумага, черно-белая печать, 90×61 см), вызывают тоскливый вопрос: когда, наконец, завершится эта сексуальная революция? Но в наиболее удачных произведениях современных китайских художниц (таких, как инсталляция Инь Сю-чжэнь «Взвесить обувь» или ее же перформанс «Стирая реку», Чэнду, 1995) это направление действительно воплотило ви́дение мира женским взглядом.

Последнее десятилетие XX в. ознаменовалось появлением новых течений в китайском искусстве — политического поп-арта и циничного реализма (*ваньши сяньшичжуи*, англ. cynical realism). Оба эти «молочных зуба» китайского модернизма в некотором роде выросли на месте «живописи шрамов», но имели ярко выраженную коммерческую направленность. Политическое искусство окунуло в китайский «национальный колорит» художественное наследие Энди Уорхола (1928–1987), тиражировавшего образы своих знаменитых современников на фоне сошедших с конвейера банок супа «Кэмпбэл» или бутылок кока-колы. Подобно Уорхолу, Ван Гуан-и пародирует социальные штампы в серии «плакатных» по средствам выражения полотен «Большая критика — Coca-Cola» (1990–1993, холст, масло, 200×200 см).

Но, как и следовало ожидать, политическое направление изначально имело более ограниченный ресурс, чем «циничное» искусство, «пробующее на зуб» саму человечность. С ним-то в целях выживания политический поп-арт вскоре образовал художественный симбиоз. (Справедливости ради подобное можно сказать и об отечественном соц-арте.) Представителями популярного политического искусства в сегодняшнем Китае остаются, к примеру, работающие в Пекине братья Гао — Гао Цзэнь (род. 1956) и Гао Цян (род. 1962), с произведениями которых можно было познакомиться в 2008 г. на выставке в московском ЦУМе и на церемонии вручения премии Кандинского (во время парной демонстрации братьями Гао перформанса, построенного вокруг одной из версий выставлявшейся в ЦУМе скульптуры «Мисс Мао» — портрета «великого кормчего» с округлыми «силиконовыми» грудями). Если несколько циничное соединение политики и эротики и можно считать самостоятельной находкой братьев Гао, то, оставаясь несколько «первобытной» по настроению, она близка, например, и к художественному языку популистских коллажей 1990–1991 гг. Вагрича Бахчаняна (в прошлом советского, ныне американского художника).

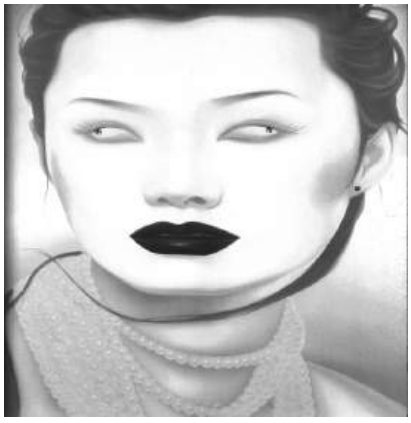
Ван Гуан-и. Работа из серии «Большая критика — Coca-Cola». Холст, масло. 1993 г.

Лучшие представители «циничного» направления 1990-х годов (такие, как Фан Ли-цзюнь и Юэ Минь-цзюнь), по сути, предопределили синтез достижений поп-арта и циничного реализма в возникшем почти одновременно с ними течении вульгарного искусства (*яньсу ишу*, англ. gaudy art). Один из признанных и теперь его мастеров — пекинский художник Фэн Чжэн-цзе (род. 1968) дважды привозил свои работы в Москву (2007 и 2008). В «Портрете Китая № 2» (2002, холст, акрил, 150×150 см) диссонансный розово-зеленый образ «нефритовой дивы» — коварной обольстительницы, благодаря застывшему наподобие маски выражению лица и рисунку глаз, зрачки которых неестественным образом «расфокусированы», напоминает портреты актеров-мужчин в старой японской гравюре. Как и другие художники «вульгарного» направления, Фэн Чжэн-цзе имеет

дело с готовыми формами графического искусства (ксилографией, плакатом, рекламным листом, открыткой, находками мультипликаторов) и готовыми идеями («гламурными» мечтами, отшлифованными в телесериалах). Позиция «вульгарных» художников, творящих «с намерением оскорбить», по определению талантливее и здоровее циничного стремления «выжить в одиночку», поскольку ирония «вульгарных» способна показать духовную самоубийственность выбора в пользу конформизма.

Формирование рынка современного искусства в Китае 1990-х привело к появлению свободных художников и кураторов выставок, часто обладающих профессиональным образованием, но отказавшихся от постоянной службы и зарабатывающих на жизнь продажей своих произведений или идей, а также коммерчески ориентированных галеристов и дилеров. Новым явлением в художественной жизни Китая стали поселения свободных художников, например, Западная (Сицунь) и Восточная деревни (Дунцунь) в окрестностях Пекина, рабочая студия Моганьшаньлу в Шанхае и др. Появившаяся первой (1984) и просуществовавшая десять лет пекинская Западная деревня, расположенная на руинах дворцово-паркового комплекса **Юаньминъюань**, явилась своеобразным символом исторически противоречивой связи Китая с Западом.

После 2000 г., видимо, вследствие заинтересованного отношения правительства Китая, во всем мире значительно возросло количество выставок с участием современных китайских художников (фотографов, живописцев, скульпторов). География этих выставок охватывает многие крупные города Китая и других стран. В самом Китае за последние годы возникло большое число новых музеев и галерей, организующих выставки современного искусства, участвующих в проведении международных выставок и фестивалей. По опубликованным данным, художники, занятые в московской экспозиции 2008 г., принимали участие в выставочных проектах в Пекине (Beijing Art Gallery of Central Academy of Fine Arts; Paris-Beijing Photo Gallery; Sanshang Art; Mook Gallery of Contemporary Art; World Art Museum; National Art Museum; BANG — Beijing Art National Gallery; Red Gate Gallery и т.д.), Чэнду (Gallery Chengdu, выставка «Reconstructed World View K», 2007), Шанхае (Duolun Museum of Modern Art; Shanghai Art Museum; HSS Art Centre Shanghai; International Contemporary Art; Shanghai City Exhibition, выставка «Sculpture Century», 2005; Eastlink Gallery и т.д.), Сямэне (Chinese European Art Center, экспозиция «Happy Life», 2004), Тяньцзине (выставка «Luxury Time», 2005), Нанкине (Nanjing Art Museum, «Second China Art Triennial», 2005), Гонконге (Osage Kwun tong, выставки «Chinese Whispers» и «Post Avant-Garde Chinese Contemporary Art: Four Directions of the New Era», 2007) и других китайских городах. Авторы также активно вывозили свои работы на выставки в Японию (Токио, Ikebukuro, «International Art Festival», 2006), Корею (Сеул, The National Art Museum of Korea; Keumsan Gallery; Doosan Art Center, выставка «A Truth beyond the Real», 2007), Сингапур (выставка «Red Memory», 2006), Индонезию (Джакарта, Vanessa Art House), Италию (Венеция, Venice Biennale, 1999, 2007; Милан, Museo Della Permanente, выставка «Chinese Painting Art», 2008; Биелла, Biella Territorio Museum; Падуя, выставка «Made in China», 2006), Францию (Париж, Palais de Tokyo, выставка «No comment», 2002; Лион, Contemporary Art Centre, экспозиция «Actualites Rectangle», 2002), Бельгию (Антверпен, выставка «China-Belgium Contemporary Exhibition», 2004; Брюссель, Beursschouwberg, выставка «China on the Road», 2008), Германию (Гамбург, Atelier Werner Schaarmann; Карлсруэ, New Asian Waves, ZKM Center for Art and Media, 2007), Данию (Копенгаген, Gallery Susanne Ottesen, выставка «My Chinese Friends», 2007), Швейцарию (37th Art Exposition in Basel, 2006), Австрию (Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, экспозиция «China-Facing Reality», 2007), Испанию (Барселона, Espace Cultural Ample, экспозиция «Proyecto Genero», 2008), США (Нью-Йорк, International Center of Photography and Asia Society, проект «Between Past and Future: New Photography and Video from China», 2004; Хьюстон, The Museum of Fine Arts, выставка «Red Hot — Asian Art Today», 2007; Денвер, Robischon Gallery, «Chinese Contemporary Art Exhibition», 2006; Майами, Art Basel Miami Beach, выставки «The Bridges», «Six 21st Century Chinese Neo-Pop Artists», 2007), и этот список далеко не полон.



Фэн Чжэн-цзе. «Портрет Китая № 2». Холст, акрил. 2002 г.

Изобразительное искусство и эстетическая мысль

Развитие китайского модернизма и актуализма в организационном плане сопровождается не только оживлением выставочной деятельности, все больше приобретающей международный масштаб, но и учреждением в крупных городах Китая серьезных и хорошо финансируемых периодических изданий. Их цель состоит в просветительстве, анализе проблем мирового и китайского искусства, а также художественного рынка. К наиболее влиятельным изданиям, в той или иной мере освещающим проблемы современного искусства, относятся журналы «Мэйшу» («Искусство») Всекитайской ассоциации художников, «Хуакань» («Изобразительное искусство», Издательство литературы по искусству пров. Цзянсу; с 1974 г. и до недавнего времени именовался «Цзянсу хуакань»), «Ишуцзя» («Художник»; выходит с 1975 г. и распространяется не только в континентальном Китае, но и на Тайване, в Гонконге, странах Европы, Азии, США), «Шицзе мэйшу» («Всемирное искусство») Центральной художественной академии Пекина, «Ишу дандай» («Современное искусство», Шанхайское издательство литературы по искусству), «Ишу пинлунь» («Художественное обозрение»; основан в 2004 г. Министерством культуры и Научно-исследовательской академией искусства Китая).

Эти тенденции свидетельствуют о том, что искусство, на какое-то время как будто выпавшее из поля зрения официальной власти, уже в течение 1990-х годов было взято под ее контроль. Важно отметить, что все отразившие влияние Запада ощутимые перемены в китайском искусстве до начала 1990-х совершались в технике живописи масляными красками (*ю-хуа*), а позднее — в русле концептуального искусства (кит. *гуаньнянь ишу*, *гайнянь ишу*). В формальном отношении оно характеризуется использованием в произведениях таких нетрадиционных для изобразительного искусства «материалов», как литературный текст, фотографии, видеозаписи, промышленные изделия, природные объекты (в произведениях лэнд-арта), человеческое тело (боди-арт), что оправдывается апелляцией к их условному характеру «знаков» универсального культурного «алфавита». В произведении концептуального искусства превалирует значение красоты идеи (concept), реализация которой может быть достигнута и с помощью внеэстетических методов и средств в таких заимствованных из западного модернизма формах, как видео-арт (video art, кит. *шипинь ишу*, *инсян*), инсталляция (installation, кит. *чжуанчжи*) и перформанс (performance, кит. *синвэй*). Слово performance (англ.) имеет много значений, в том числе «исполнение», «действие», «киносеанс», «спектакль», «концерт», а также «трюк», «подвиг», в авиации с ним ассоциируется даже такой технический термин, как «летные качества» аппарата. Слово installation можно перевести как «введение, водворение», «устройство на место», «установка», технический термин «монтаж, сборка». Все перечисленные значения в той или иной мере раскрывают смысл каждого из двух сравнительно новых жанров концептуального искусства. По существу, инсталляция и перформанс имеют одну и ту же цель — поиск новых связей взамен разорванных и утраченных в мире, где люди стали одинаковыми, но не едиными. Инсталляция, как правило, решает в произведении проблему обнаружения новых взаимосвязей предметов с отчужденной утилитарностью, устанавливая их в трехмерной композиции, подобно скульптуре. Предлагая варианты компоновки вещей или их частей спонтанным способом, инсталляция обыгрывает достижения дадаизма — направления, возникшего ок. 1915 г. параллельно в европейском и американском искусстве, в 1920-х слившегося с сюрреализмом. Особенно интересные творческие решения, приобретавшие форму эпатирующих коллажей, были предложены в скульптуре.

Чжан Хуань. Скульптура «Пепельная голова № 1». Смешанная техника, пепел. 2007 г.

В поисках возможностей преодолеть взаимную отчужденность человека и среды в перформансе обыгрываются жест и поведенческие модели художника, благодаря чему зрителю предоставляется шанс оценить «эстетику действия» или «красоту поступка», совершаемого на его глазах. Но в этом заключается и слабость нового жанра, фиксация которого требует вспомогательных средств — видео или фотографии. Перформанс, способствуя возвращению к жизни современной китайской фотографии (реалистической, салонной и контекстуальной), пережил расцвет в 1990-х и постепенно утратил популярность в условиях развития

свободного рынка искусств, поскольку почти не приносил художнику реального дохода, хотя и мог служить рекламой его творчества. В перформансе прославился Чжан Хуань (род. 1965, живет и работает в Нью-Йорке и Шанхае) — один из разносторонних китайских мастеров актуального искусства, работающий также в скульптуре. Разыгранное им «представление» под названием «Родина» (2002), подобно «воспоминанию о будущем», выступает аллюзией на образ воина знаменитой терракотовой армии из погребения древнего императора Цинь Ши-хуана, в то же время напоминая фантастические сюжеты созданных на рубеже тысячелетий американских «космических» боевиков (таких, как «Звездный десант»).

В задуманном Чжан Хуанем раннем и наиболее известном китайском коллективном перформансе «Добавить один метр к безымянной горе» (1995, зафиксирован в виде цветной фотографии, 77,5 × 113,5 см) приняли участие скульптор Ма Лу-мин (род. 1969, живет и работает в Пекине), куратор выставок и талантливый мастер актуального китайского искусства Хуан Янь (род. 1966, живет и работает в Пекине и Нью-Йорке) и другие пекинские художники. Фотографически зафиксированным перформансом в определенном смысле можно считать и говорящую языком боди-арта серию татуировок на лице Хуан Яня на тему китайского пейзажа в разные времена года (2005, цветная печать, 100 × 80 см), представленную на выставке в ЦУМе (2008). Работы Хуан Яня могут служить «мостом», связывающим западное по форме современное китайское искусство с развивающейся параллельно ему китайской живописью *го-хуа*, синтезирующей национальную культурную традицию и опыт духовного выживания в современном социальном мире. Примечательно, что Хуан Янь одним из первых проявил интерес и к новому жанру видео-арта и в конце 1990-х годов организовал соответствующую выставку под названием «431», после чего произведения китайских художников этого жанра стали регулярно появляться на международных фестивалях медиаискусства.

Таким образом, к началу третьего тысячелетия китайское искусство в целом освоило новые формы и достижения современного и актуального мирового искусства, хотя в действительности многие из этих форм, в том числе имеющее процессуальный характер искусство перформанса, нельзя считать абсолютно чуждыми китайской культуре. Близкими по духу были не только творческие методы даосских и чаньских художников, но и сам процесс создания каллиграфических произведений. Речь идет, в частности, о способе написания знаков водой на глади камня, первоначально носившем, видимо, вспомогательный характер при овладении техникой каллиграфии, а в наши дни превратившемся еще и в зрелище для туристов, разыгрываемое «добровольцами» вблизи известных мест культурного паломничества (например, на мощенных камнем дорожках в пекинском дворцово-парковом комплексе **Ихэюань**). В практике тибетского буддизма, с которым китайцы вплотную соприкоснулись в период Юань (1271–1368), существует ритуал подношения богам скульптур, изготовленных из окрашенного масла яка, а также эфемерное в своей недолговечности искусство создания мандал (геометрических картин вселенной) из сухого цветного песка. Подобные явления, родственные перформансу, по-видимому, в реальности обладают той творческой и философской глубиной, на которую лишь претендуют некоторые концептуальные произведения.

Чэнь Вэнь-лин.
«Гомункулус».
Бронза, лак. 2006 г.

Восприняв наиболее востребованные формы современного мирового искусства, китайская художественная среда к началу XXI в. вобрала в себя и самые зрелищные способы взаимодействия с большой зрительской аудиторией, иногда мучительно напоминающие телевизионные реалити-шоу. Выход китайского искусства на международную сцену начался с участия в известных мировых выставках, таких, как Венецианская художественная биеннале (на которой китайские художники впервые были представлены в 1993 г., а в 2003 правительство официально разрешило участие в ней государственным художественным галереям), бразильская биеннале в Сан-Паулу, выставка «Документа» в немецком Касселе, Уитни-биеннале в США (работы некоторых китайских художников, например Хуан Яня, были представлены на Первой (2005) и Второй (2007) московских биеннале). С конца 1990-х годов Китай сам стал местом про-

ведения подобных международных художественных форумов. Вслед за первой в истории страны Шанхайской биеннале (основанной в 1996 г. с одобрения министерства культуры и Шанхайского управления культуры) появились Гуанчжоуская триеннале (с кон. 2002), и Пекинская биеннале (с 2003). Проведение подобных выставок, при умелом обращении приносящих большой доход, невозможно без высокого уровня согласованности действий и значительных материальных вложений. Это означает, что китайское правительство видит взаимозависимость международного имиджа страны и степени владения принятыми в современном мире коммерческими, по сути коммуникативными формами — языком культурного и политического общения. Понятно, что доминирование в такой игре — заманчивая перспектива для правительства любого сильного государства.

Статистические данные свидетельствуют о лавинообразном росте популярности китайских художников на мировом арт-рынке в период с июля 2007 по июнь 2008 г., когда общая сумма продаж произведений китайских авторов составила 270 млн. фунтов стерлингов (для сравнения: их «заработок» 2003–2004 гг. не превышал 860 тыс. фунтов). В то же время в число двадцати самых «дорогих» современных мастеров искусства вошли одиннадцать китайцев, среди которых упомянутые выше Чжан Сяо-ган (занявший рекордное для Китая 5-е место в списке и заработавший 32,3 млн.), Юэ Минь-цзюнь (7-е место, 27,8 млн.), Ван Гуан-и (9-е место, 11,7 млн.), Фан Ли-цзюнь (14-е место, 9,6 млн.). Явлением того же порядка, вероятно, можно считать и демонстрацию в октябре 2008 г. выставки современных китайских художников в новой лондонской галерее Чарльза Саатчи (крупнейшего сегодня дилера и коллекционера современного мирового искусства, «открывшего» в прошлом группу «Young British Artists» — YBA с Деймианом Херстом во главе). Саатчи, по собственному признанию, всегда иронично относившийся к китайскому искусству, «потому что оно ужасно китчевое и вторичное», видимо, изменил мнение, заявив: «Если ты можешь выставить это на биеннале Уитни и никто не скажет: „О, это совсем неплохо для китайца!“ — значит все о’кей».

К наиболее примечательным произведениям экспозиции Саатчи относятся: «Цивилизация» Бай И-ло (отмеченная сюрреалистическим настроением инсталляция из пронзенных вилами 12 керамических бюстов — символов западной культуры от Аполлона Бельведерского до Вольтера, высота скульптур ок. 160 см), выполненная в стиле гиперреализма полноформатная скульптура «Ангел» («Тянь ши», авторы — Сунь Юань, род. 1972, и Пэн Юй, род. 1974; 2008, ткань, фиброполимеры, силиконовый гель, акрил) и «Пепельная голова № 1» (2007, смешанная техника, пепел, 228×227×244 см), созданная Чжан Хуанем. Две последние вещи восходят к прототипам коллекции Саатчи. Натуралистично распластавшийся на земле седой «Ангел», благообразие которого нарушается гастрономическим видом ощипанных куриных крылышек в верхней части спины, производит обманчивое впечатление перформанса. Он представляется эпатирующей пародией на исполненную подлинного драматизма известную скульптуру «молодого британца» Рона Муека «Мертвый папа» (1996–1997, силикон, акрил, волосы автора, высота 102 см, галерея Саатчи, г. Лондон). Открывшая серию «пепельных скульптур» вещь Чжан Хуаня, близкая инсталляции по форме и несколько ироничная по настроению, напоминает ставший «классикой» современной английской скульптуры автопортрет видного представителя YBA Марка Куинна («Я сам», 1991, трехмерное изображение головы, выполненное из замороженной крови художника, до недавнего времени вещь находилась в галерее Саатчи). Проникнутая тем же, что и автопортрет Куинна, «апокалиптическим» духом «пепельная голова» Чжан Хуаня имеет, однако, собственную несколько отстраненную глубину, поскольку китайский автор как представитель более древней цивилизации оперирует материалом, стоящим в конце любых превращений.

** *Автономова Н.Б.* Тема безличного в творчестве В.В. Кандинского // Маски: от мифа к карнавалу. Випперовские чтения–2007. М., 2008; Альбом на память (Memento Album). Каталог выставки в Русском музее. СПб., 2007; *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Ван Фэй.* Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса. Автореф. канд. дис. М., 2008; *Виноградова Н.А.* Сто лет искусства Китая и Японии. М., 1999; *она же.* Пань Тянь-шоу. М., 1993; Выставка произведений китайского художника г-на Хань Цзинтина. Пекин, 2007; *Гесс Б.* Абстрактный экспрессионизм. М., 2008; *Джекобсон Д.* Китайский стиль. М., 2004; *Жегал Ми Джа.* Воздействие художественной культуры стран Дальнего Востока на европейский модерн (живопись, графика). Автореф. канд. дис. М., 1999; *Завадская Е.В.* Ци Бай-ши. М., 1982; Китай... Вперед! China... Forward! Каталог временной выставки

в ЦУМе, Москва. М., 2008; Китайский бум налицо // Артхроника. 2009, № 1; *Крючкова В.А.* Творчество Зао Вуки: на перекрестке двух традиций // Грани творчества: Сб. науч. ст. Вып. II. М., 2005; *Неглинская М.А.* Мир на свитке // ААС. 1990, № 3; *она же.* Европейские миссионеры в Пекине XVII–XVIII веков — творцы стиля шинуазри в китайском придворном искусстве // Вестник Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2005, № 2; *Николаева Н.С.* Некоторые тенденции в современном искусстве Японии // Искусство Востока и античности. М., 1977; *Разумовский К.*, *Стрелков А.* Выставка китайской живописи // Искусство. 1934, № 5; *Рейтерсверд О.* Импрессионисты перед публикой и критикой. М., 1974; *Сарабьянов Д.В.* Модерн. История стиля. М., 2001; Современное изобразительное искусство Китая: Каталог выставки. М., 1984; *Смирнов-Греч Г.* Философия вторичных мотиваций // Артхроника. 2009, № 5; *Соколов-Ремизов С.Н.* К вопросу о структуре канона в классической живописи Дальнего Востока // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1978; *он же.* Литература–каллиграфия–живопись: к проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М., 1985; *он же.* Современная традиционная живопись Китая. Основные тенденции развития // Искусство. 1988, № 9; *Сычев В.Л.* Изобразительное искусство // Судьбы культуры КНР (1949–1974). М., 1978; *он же.* Изобразительное искусство в поисках путей обновления // Литература и искусство КНР 1976–1985. М., 1989; *Фромм Э.* Революция надежды. М., 2006; *Хоннеф К.* Уорхол. М., 2008; *Чжу Гуан.* Китайское искусство на современном международном художественном рынке. Автореф. канд. дис. М., 2008; *Элгер Д.* Абстрактное искусство. М., 2009; Ди эр цзе Чжунго Бэйцзин гобянь мэйшу шуанняньчжань цзопинцзи (Альбом произведений [представленных на] Второй китайской пекинской международной биеннале). Пекин, 2005; Ли Ху хуа цзи (Собрание живописи Ли Ху). Пекин, 1986; Сяндай чжунго-хуа сюаньцзи / Чжан Сюэ-фу дэн цзо (Избранная современная китайская живопись / Сост. Чжан Сюэ-фу). Шанхай, 1959; *У Гуань-чжун.* Хуйхуа юй цзифа (Живописное искусство, управляемое техническим мастерством). Пекин, 1996; Цзю ши сяньдай чжунго-хуа. Дайбяо цзоцзячжань (Китайская национальная живопись. 1990. Выставка современных мастеров). Пекин, 1990; Чжань Цзянь-цзюнь хуацзи (Сборник репродукций живописи Чжань Цзянь-цзюня). Хэбэй, 1984; Чжунго дандай мэйшу эрши цзян (Аспекты китайского современного искусства двух [последних] десятилетий). Пекин, 2008; Чжунъян мэйшу сюэюань сыши нянь. Цзяоши юсю цзопинь сюань (Сорок лет Центральной художественной академии Пекина. Избранные произведения ведущих преподавателей). Пекин, 1990; Чунь ту ма сюань цзэ. Ди эр хуй дандай циннянь дяо су цзя яо цин чжань вэнь сян (Конфликт [как] знак различия. Антология [произведений] молодых скульпторов нового ныне существующего поколения, приглашенных участвовать в экспозиции выставки). Ханчжоу–Циндао–Шэньчжэнь. Шэньчжэнь, 2000; Элосы чжунго нянь. Хань Цзинтин чжунго-хуа цзопинь чжань / Год Китая в России. Выставка произведений китайского художника Хань Цзин-тина. Пекин, 2007 (автобиограф. данные на рус. яз.); The Age of Diaghilev. СПб., 2001; *Andrews J.F.* Painters and Politics in the People's Republic of China: 1949–1979. Berk., 1994; Andy Warhol, Prints, Verzeichnis der Druckgrafik. München, 1985; *Dempsey A.* Styles, Schools and Movements. L., 2002; Eighty two Chinese Painters of our Era. Beijing, 1989; *Greenberg C.* Die Essenz der Moderne. Amsterdam–Dresden, 1997; *Lippard L.R.* Pop Art. München, 1968; Peinture Chinoise. Ecole de Chang-hai. Prague–Paris, 1987; *Roy C.* Zao Wou-Ki. P., 1988; *Rush M.* Media in Late 20-th Century Art. N.Y., 1999; *Sullivan M.* Chinese Art in the Twentieth Century. L., 1992.

М.А. Неглинская

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И РЕМЕСЛО

Этапы развития

Художественное ремесло, обслуживая очень широкую сферу жизнедеятельности людей, на протяжении веков играет важную роль в культуре Китая, отражая особенности традиционного бытового уклада и менталитета, эстетический вкус и оттачиваемое веками техническое мастерство. Уже на самом раннем этапе определились художественные отличия произведений, создаваемых в южных и северных районах Китая, а также местные приоритеты в развитии определенных ремесел. Профессиональный опыт мастеров различных специальностей складывался путем открытия или заимствования извне и доведения до совершенства самых эффективных приемов технического и художественного обращения с материалом. Развиваясь на основе семейных традиций, подобный опыт накапливался веками и передавался из поколения в поколение. Созданные в определенное время в частных и императорских мастерских предметы бытовой и храмовой утвари, детали костюма и украшения, использовавшиеся в повседневной и ритуальной жизни, отражая социальный статус владельцев, внося чувство красоты и гармонии в быт людей, наравне с произведениями изобразительного искусства позволяют составить адекватное представление о духовной культуре китайского общества на всех этапах его развития.

В этом обществе интерес к самым разным областям культуры и искусства, признанный одной из добродетелей конфуцианского монарха, стал частью национальной традиции. Как правило, государи лично инспектировали придворные художественные мастерские, заботясь о том, чтобы выпускаемые произведения соответствовали высоким стандартам традиционных ремесел. Об этом свидетельствует обилие вещей с марками, содержащими девизы императорских правлений. В любую эпоху, требуя больших материальных вложений, реализация культурной программы правящей династии оказывалась достижимой только в рамках профессионального искусства, создаваемого в условиях дворцовых мастерских. Искусство лучших, специально отобранных мастеров, широко практиковавшееся в период поздней империи использование профессиональных придворных художников в роли дизайнеров, творческий подход к созданию вещей, стимулируемый меценатством императоров, определили превосходное качество выпускаемой продукции. Поскольку созданные на этой основе ремесленные изделия неотделимы от традиционной эстетики и художественной образности, они по праву могут быть названы произведениями декоративно-прикладного искусства. Важной задачей малых видов искусства представляется оформление архитектурной, природной среды и ансамбля одежды. Ее решению посвящены развивавшиеся в Китае с древности традиционный костюм и ювелирное дело, а также садово-парковое искусство, существующее на границе прикладных искусств и архитектуры.

С самых ранних времен в Китае сложились и не прерывались традиции производства бытовых, культовых и декоративных вещей из камня, керамики, бронзы и драгоценных металлов, лака и шелка, хотя каждая эпоха, безусловно, имела свои приоритеты. Эпоха неолита отмечена расцветом керамического искусства, представленного замечательными по качеству произведениями северных и южных гончарных центров, а также мастерством резьбы по камню. Достигшая совершенства в шанское и раннечжоуское время, литая бронза в конце эпохи Чжоу (XI–III вв. до н.э.), сохранив ритуальное значение, была потеснена произведениями расписного лака, которые отличались принципиально иными технологическими и декоративными качествами.

Танский период отмечен появлением фарфора, долгое время остававшегося предметом роскоши. Годы могущества государства Тан (618–907) с его «космополитической» придворной культурой, отразившей художественные влияния соседних народов Востока, характеризуются заметным прогрессом в стеклоделии и производстве шелка, а также золотых и серебряных вещей. Именно в танское время ювелирное дело в Китае в полной мере приобрело самостоятельное значение, оформившись в отдельный вид ремесла, расцвет которого, проявившийся в технике золотой филиграни, пришелся на следующую, сунскую, эпоху. Культивируемый в поздний период правления династии Сун (960–1279) китайскими учеными и интеллектуалами идеал утонченной красоты обрел эстетически совершенное выражение в изящной простоте форм резного нефрита и подражающей ему керамике.

Этапы развития

Завоевание Китая монголами и последовавшее за этим их почти вековое правление (1271–1368) стимулировало расцвет производства оружия и шелковых тканей, пользовавшихся повышенным спросом, при этом многие технические приемы были заимствованы китайцами у мастеров Центральной Азии, работавших в это время в придворных мастерских. Яркие шелковые ткани с крупным золотым орнаментом, изображающим цветы и фигуры животных или птиц, в полной мере отразили художественный стиль монгольской эпохи.

Начиная с XIV в., вместе с ростом городов и расцветом различных центров традиционных ремесел, декоративные виды искусства особенно интенсивно обращаются к художественным обретениям, сделанным к этому времени его «высокими» видами. Например, в росписи фарфоровых изделий с периода Мин (1368–1644) постоянно присутствует обширный круг тем, почерпнутых из литературы и театра, используются сюжеты, образы и даже художественные приемы классической живописи, каллиграфии и скульптуры. Процветает резьба по лаку, цветному камню, бамбуку, дереву, кости и рогу носорога. В отличие от сунских нефритов, поздние вещи, сочетающие технику круглой скульптуры, рельефа, ажурного декора и полихромной росписи, не только виртуозны в исполнении, но и, в соответствии с духом своего времени, предельно повествовательны. В годы господства маньчжурской династии Цин (1644–1911) особым вниманием императоров отмечены механические часы, причисленные к предметам ритуальной утвари, и художественные эмали на металле. Заимствованная в конце правления Кан-си (1662–1722) из Европы техника росписи эмалевыми красками по металлу, адаптированная для Китая в мастерских г. Кантона (Гуанчжоу), имевшего статус международного порта, и в пекинских придворных ателье, была с успехом использована также для украшения фарфора и стекла. Являясь культурным нововведением маньчжурской династии, эта техника в сознании носителей традиции и поныне ассоциируется с представлением о «цинском стиле» в китайском декоративном искусстве.

Таким образом, именно уникальность исторической и культурной ситуации, определившая своеобразие художественного восприятия и отражения действительности в искусстве того или иного периода, обусловила особое значение керамики и бронзы в эпоху древности; фарфора, резного камня и лака, шелка и ювелирных изделий — в период зрелого и позднего средневековья; художественных эмалей, стекла и механических часов — на закате империи.

** *Арапова Т.Б.* Китайский фарфор в собрании Эрмитажа. Л., 1977; *она же.* Китайские расписные эмали. Собрание Государственного Эрмитажа. М., 1988; *Виноградова Н.А.* Китайские сады. М., 2004; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Лубо-Лесниченко Е.И.* Китай на Шелковом пути. М., 1994; *Неглинская М.А.* Китайские ювелирные украшения периода Цин (XVII — начало XX в.). История семантика, эстетика. М., 1999; *она же.* Китайские перегородчатые эмали XV — первой трети XX века. Собрание Государственного музея Востока. М., 2006; *Стужина Э.П.* Китайское ремесло в XVI–XVIII веках. М., 1970; *Сычев Л.П.*, *Сычев В.Л.* Китайский костюм. Символика, история, трактовка в литературе и искусстве. М., 1975; Шелковый путь. 5000 лет искусства шелка (каталог выставки). СПб., 2006; Гугун дяокэ чжэньцуй (Собрание шедевров резьбы и гравировки из музея Гугун). Пекин, 2002; Цзиньшутай фалан ци (Предметы из металла и эмали). Сянган, 2002; Чжунхуа фуши ишу юаньлю (Происхождение и развитие искусства китайского национального костюма). Пекин, 1994; *Brinker H.*, *Lutz A.* Chinese cloisonnй. The Pierre Uldry Collection. N.Y.–L., 1989; *Deydier Ch.* Chinese bronzes. N.Y., 1980; *Harada Y.* Chinese dress and personal ornaments in the Tang dynasty. Tokyo, 1970; *Jцrg C.Y.A.* Chinese ceramics in the collection of the Rijksmuseum, Amsterdam. The Ming and Qing Dynasties. Amsterdam, 1997; *Li Xueqin*. The wonder of Chinese bronzes. Beijing, 1980; *Michaelson C.* Gilded dragons. L., 1999; *Singer P.* Early Chinese gold and silver. N.Y., 1971; *Wiesner U.* Chinesisches Porzellan. Die Ohlmersche Sammlung in Roemer-Museum Hildesheim. Mainz, 1981; *Wilson M.* Chinese jades. L., 2004; *Yang Enlin.* Chinesische Porzellanmalerei im 17. und 18. Jahrhundert. Lpz., 1986.

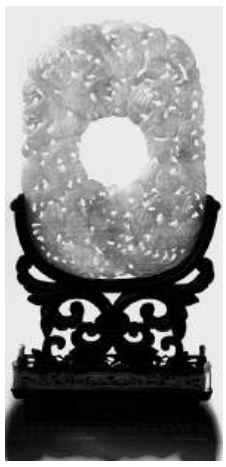
М.А. Неглинская

Декоративно-прикладное искусство и ремесло

Нефрит

Нефрит (*юй* [*11*]) занимает исключительное место в искусстве Китая, считаясь «национальным камнем», превосходящим все остальные природные драгоценности, включая благородные металлы. Об этом гласит крылатое выражение: «Золото имеет цену, нефрит же бесценен». В китайской культуре нефрит исходно наделялся особыми свойствами и символическими значениями. Во-первых, он находился в нерасторжимой связи с институтом верховной власти: именно из *юй* [*11*] (а не *цзинь* [*2*] — золота) делали важнейшие царские, а затем и императорские регалии, а также регалии высших сановников. Исходное семантическое единство *юй* [*11*] и верховной власти нашло отражение в графической композиции этого иероглифа, различающегося с графикой иероглифа «царь» (*ван* [*1*]) лишь наличием дополнительной черты в правом нижнем углу. Во-вторых, *юй* [*11*] почитался божественным камнем, способным даровать бессмертие. Такое его осмысление отчетливо проявляется в даосской (*дао-цзяо*; см. т. 1 **Даосизм**) терминологии, передающей верования, теории и практики, связанные с идеей обретения бессмертия. Показательно присутствие этого иероглифа в титулах многих даосских божеств, например Юй-нюй (Нефритовая дева), Юй-хуан (Нефритовый император; см. **Юй-ди** т. 2). В-третьих, с *юй* [*11*] ассоциировались четыре основных морально-этических достоинства личности, сформулированные в конфуцианской типологии «пяти благих качеств» (*у дэ*). Мягкий блеск камня и его внутреннее тепло соотносились с гуманностью (**жэнь [2]**); его прозрачность, являющая цвет и природную структуру, — с внутренней чистотой человека и верностью (**синь [2]**); мелодичное звучание, издаваемое при ударе по нему, — с мудростью/разумностью (**чжи [1]**); твердость — с мужеством и справедливостью (**и [1]**; все ст. см. т. 1). Кроме того, *юй* [*11*] выступает универсальной для китайской культуры эстетической категорией, служа метафорой внешнего совершенства предметов, явлений и облика человека.

Если культурная символика *юй* [*11*] очевидна и широко известна, то его минералогические характеристики оказываются более чем неопределенными. Иероглиф *юй* [*11*], имея значения «драгоценность», «красивый камень», в принципе мог прилагаться к любым минералам, обладавшим особой внешней привлекательностью, в том числе змеевику, яшмам и даже некоторым сортам мрамора. Вот почему в отечественной литературе в течение долгого времени господствовал вариант перевода *юй* [*11*] как «яшма». Кроме того, помимо иероглифа *юй* [*11*] в китайском языке насчитывается внушительное число других терминов, которые, согласно комментаторской традиции, означают различные сорта нефрита, среди них *цюн* (нефрит красного цвета с прожилками), *яо* [*2*] (особо драгоценный нефрит). Однако, что в действительности представляли собой эти каменья, остается под вопросом, и подобная их смысловая неопределенность существенно препятствует минералогическим идентификациям самого *юй* [*11*]. Тем не менее в современной научной литературе преобладает точка зрения, что в подавляющем большинстве случаев *юй* [*11*] следует соотносить именно с нефритом, т.е. минералами класса крепкого амфибола, породы метаморфического происхождения, кристаллическая структура которой изменилась под воздействием давления и температуры. Все минералы данного класса, обладая большой твердостью (7–8 по шкале Мооса) и превышая по этому показателю сталь, лишь немного уступают алмазу и имеют общую химическую формулу $Ca_2 (Mg\ Fe)_5\ SiO_{22}\ (OH)_2$, из которой следует присутствие в них ряда других веществ, в первую очередь магния и железа. В зависимости от процентного содержания последних амфиболы подразделяются на две основные минералогические серии, возглавляемые тремолитами и актинолитами. Тремолиты (от названия долины Тремола на юге Швейцарии) — минералы с повышенным содержанием магния, железо в них вообще отсутствует или находится в крохотном процентном содержании. Актинолиты («лучистый камень» — от греч. aktis — «луч» и lithos — «камень») — минералы с повышенным содержанием железа. Чистые тремолиты и актинолиты, характеризующиеся прозрачностью, однотонностью и однородностью структуры, встречаются в природе крайне редко. Основная масса нефритов принадлежит к «промежуточным» сериям, структура и цвет которых зависят от условий их образования и химического состава. Нефриты, приближающиеся



Интерьерное украшение из нефрита. 2-я пол. XVIII в.

к тремолитам и актинолитам, имеют молочно-белый цвет; благодаря присутствию железа и в зависимости от его концентрации камни приобретают коричнево-зеленые тона: от пепельно-зеленого до темно-зеленого и темно-коричневого; магний придает им розоватый оттенок. Встречаются также нефриты желтого, голубого и даже черного цвета, а появление в их структуре пятен и полос вызвано наличием других примесей — гематита, хромита (хромистого железа).

Природные особенности нефритов нашли отражение в их китайской типологии, основанной на универсальной для культуры Китая хроматической гамме — «пять цветов» (**у сэ**; см. т. 2). Соответственно нефриты подразделяются на белые с желтоватым оттенком (*бай юй*), сравниваемые в оригинальных источниках с цветом бараньего сала; желтые с коричневым отливом (*хуан юй*) — «цвета вареных каштанов»; красные (*хун юй*) — «цвета петушиного гребня»; черные (*хэй юй*), «подобные лаковому покрытию»; и зеленые (*цин юй*). Цвет нефритов имел определяющее значение в царских регалиях и ритуальных предметах, которые должны были соответствовать космологической цветовой символике, характеризующей то или иное время года. Так, согласно древнему ритуально-этикетному уложению (*ван чжи*), весной государь должен был носить украшения и использовать предметы из зеленого нефрита, летом — из нефрита красного цвета и т.д. В ювелирном деле особо ценились нефриты белого, бледно-зеленого и пепельно-зеленого (*цинхуй юй*) тона, последний, в представлении европейцев, имеет несколько вульгарное, но точное образное обозначение — «цвет плевка».

История китайского искусства обращения с нефритом восходит к эпохе неолита. В пределах VI–III тыс. до н.э. на территории Китая установлено пребывание нескольких культурных общностей, представители которых настолько активно использовали нефрит для изготовления украшений и предметов ритуального назначения (в том числе погребального инвентаря), что некоторые ученые предлагают называть их «нефритовыми». В этой связи возникла даже теория о существовании «нефритового пояса», охватившего прибрежные северо-восточные (совр. пров. Ляонин и Хэбэй), восточные (Шаньдунский п-ов), юго-восточные (совр. пров. Цзянсу и Чжэцзян) районы страны, а также район среднего течения р. Янцзы (пров. Хубэй, Хунань). В располагавшихся там неолитических культурах возникли местные камнерезные центры, изготавливавшие изделия, самобытные по формам и декору. Производство нефритовых изделий (*юй ци*) на северо-востоке Китая прослеживается приблизительно с VI тыс. до н.э. Местные мастера на первых порах делали из этого камня примитивные духовые музыкальные инструменты (разновидности свирели); модели топоров или секир *фу* [*21*] (высота до 5,2 см), т.е. орудий труда или оружия; считающиеся украшениями предметы в виде плоских колец с прорезью (диаметр 3,8–4 см). Почти все эти вещи выполнены методом шлифовки и практически лишены орнаментации. К V тыс. до н.э. номенклатура северо-восточных нефритовых изделий намного возросла, их формы и декор усложнились. Украшения дополнились подвесками, браслетами, наручными и ушными кольцами. По мнению современных ученых, заметно расширился отдел ритуально-церемониальных и ранговых изделий, которые свидетельствуют о существовании в данной культурной общности развитых анимистических представлений и о начале в ней процесса социальной дифференциации (см. **«Культы и верования неолитического Китая»** в т. 2). С художественной точки зрения наибольший интерес представляют подвески — «облачных» форм и в виде «свернувшегося дракона», а также нефритовая пластика. «Облачные подвески» (*юнь пэй*) представляют собой небольшие пластины (ок. 9×5 см), по абрису напоминающие облако либо, в ряде случаев, очертание головы фантастического существа. Их поверхность обычно покрыта едва выступающими над уровнем фона рельефными узорами, в которых иногда угадывается подобие зооморфной личины.

Подвески второго типа воспроизводят свернувшуюся полукольцом фигуру существа, похожего на червяка или змею с головой, отдаленно напоминающей морду свиньи. Благодаря этому сочетанию они называются

Декоративный сосуд из белого нефрита. XIX в.

Декоративно-прикладное искусство и ремесло

в научной литературе изображениями «свино-драконов» (*чжу-лун*). Высказывается предположение, что *чжу-лун* является одним из возможных истоков более позднего образа китайского дракона (**лун**; также см. т. 2).

Нефритовая пластика представлена фигурками лягушки, черепахи и птиц — ласточки, совы (или сокола). Несмотря на миниатюрные размеры, она характеризуется тщательностью проработки деталей и узнаваемостью облика персонажей. Сходство изображений с прототипами возрастает благодаря умелому использованию резчиками фактуры и цвета камня. Например, фигуры лягушки выполнены из темно-зеленого нефрита с коричневатыми вкраплениями, что соответствует естественному цвету лягушачьей кожи; изображения ласточки и совы — из светло-серого и серовато-белого нефрита соответственно, в обоих случаях — с красными вкраплениями, передающими рисунок оперения.

Восточные камнерезные мастерские до III тыс. до н.э. также выпускали примитивные музыкальные инструменты, модели оружия и украшения, среди которых наибольшим своеобразием обладают шпильки для волос и кольца-*цзюэ* [*д*], возможно служившие подвесками.

Наивысшее развитие неолитическое камнерезное искусство получило в юго-восточных культурах, где его можно проследить приблизительно с V тыс. до н.э., и достигло расцвета в культуре **Лянчжу** (*Лянчжу вэньхуа*, 3200–2200 до н.э.; см. т. 2). В некоторых местных захоронениях присутствует до нескольких сотен нефритовых изделий, включая различные украшения (подвески, ожерелья, браслеты), разнообразные церемониально-ритуальные предметы, частично совпадающие с наборами нефритовых регалий, известными повсеместно в древнем Китае. К таким вещам относятся в том числе изделия, внешне похожие на кубки (кубки-*цун*), диски-*би* [*д*] с отверстием посередине и ровными или перфорированными краями.

Подавляющее большинство лянчжуских нефритов декорировано рельефным, гравированным, реже — сквозным орнаментом. Характерным примером служит шпилька, состоящая из штыря, украшенного рельефными кольцами, наподобие бамбукового ствола, и трапециевидной головки со сквозным узором в виде зооморфной личины с двумя симметрично расположенными вставками из бирюзовых дисков.

Декор подобных изделий опровергает существующее мнение о невозможности гравировки и резьбы (тем более ажурной) по нефриту без металлических инструментов по причине специфического сочетания его качеств (твердости и хрупкости), из-за которого древнейшим мастерам были доступны только шлифовка и полировка, т.е. обработка натурального камня абразивными материалами. Однако выполняемая неолитическими мастерами сложная по технологии работа с нефритом, включающая резьбу и гравировку, означает, что качество использовавшихся каменных инструментов, сделанных из пород, равных по твердости алмазу, позволяло создавать из линий и штрихов сложнейшие художественные композиции. Косвенным доказательством сказанного служит факт использования ряда каменных инструментов (сверл, шлифовальных головок, резательных дисков) даже в китайском ювелирном деле XIII–XI вв. до н.э., хотя в этот период Китай уже вступил в пору расцвета бронзолитейного производства.

Найденные нефритовые изделия южных неолитических культур относительно малочисленны, но выполнены на столь же высоком для того времени технико-художественном уровне. К числу древнейших местных вещей относится, например, овальный амулет, украшенный изображением человеческого лица в низком рельефе, датируемый IV тыс. до н.э. Еще более эстетически совершенные и сложные по технологии изделия относятся к III тыс. до н.э. Среди них две подвески в виде рельефных изображений существ, имеющих иконографическое сходство с более поздними образами феникса и дракона. Композиция другой подвески образована фигурой хищной птицы с распростертыми крыльями и двумя профильными изображениями человеческих голов. Шедевром местного камнерезного дела представляется церемониальный нож с рельефной рукоятью в виде профильного изображения птицы, как бы держащей в когтях человеческую голову.

Нефритовая пластина (северо-восточные неолитические культуры)

Нефритовая фигурка птицы (северо-восточные неолитические культуры)

Наследницей камнерезного дела культуры Лянчжу стала возникшая на территории Шаньдунского п-ова общность Луншань (*Луншань вэньхуа*, III тыс. до н.э.), с которой в настоящее время связывают начальную стадию формирования в Китае государственности. Самыми примечательными находками признаны пластины (ок. 5×4 см) в виде голов зооморфно-фантастических существ, увенчанных рогами или специфическими головными уборами. Изображения, характеризующиеся большими круглыми глазами и оскаленной пастью, в научной литературе условно именуются «демонами». Считается, что образ «демона», сложившийся в местном камнерезном искусстве, с одной стороны, восходит к орнаментальным мотивам лянчжуских нефритов, а с другой стороны, служит истоком для ряда сюжетов в декоре нефритовых и бронзовых изделий эпохи Шан-Инь (XVII–XI вв. до н.э.), времени существования древнейшего китайского государства.

Камнерезное искусство эпохи Шан-Инь и первой половины эпохи Чжоу (XI–III вв. до н.э.) в основном оставалось в рамках технико-художественных приемов, освоенных неолитическими мастерами: вещи по-прежнему гравировались или украшались орнаментом в низком рельефе, исполнявшемся резьбой и выборочной шлифовкой. Самыми совершенными иньскими изделиями признаны статуэтки людей и животных из погребения Фу-хао, супруги царя У-дина (1250–1192 до н.э.), которое входит в археологический комплекс **Иньсюй** (см. т. 2). Среди них выполненные в реалистической манере фигурки тигра (11,7 см в длину), слона (6 см) и птицы (6 см), поверхность которых покрыта сплошным рельефным узором, передающим птичье оперение или рисунок звериной шкуры.

Антропоморфная пластика представлена лишь статуэтками людей в коленопреклоненной позе (высота 8–12 см), что позволяет усматривать в них изображения слуг. Выполненные в той же реалистической манере, эти фигурки характеризуются еще более тщательной проработкой деталей облика персонажей, с неизменной точностью передающей черты лица, прически и одеяния. Кроме статуэток в погребальном инвентаре Фу-хао числится 790 кусков необработанного камня и нефритовых изделий других типов, включая 37 шпилек для волос и три гребня, каждое из украшений богато орнаментировано. Согласно данным химической экспертизы, часть минералов была привезена в Китай из района вблизи оз. Байкал, что, возможно, указывает на постепенное истощение местных нефритовых месторождений и переход китайского камнерезного дела на импортное сырье.

К 1-й половине I тыс. до н.э. сегодня относится внушительное число целых коллекций нефритовых изделий, обнаруженных в усыпальницах знати. Один из самых богатых комплектов IX–VIII вв. до н.э., насчитывающий более полусотни предметов, был обнаружен (1991–1993) в захоронении княжеской четы, на территории археологического комплекса Тяньма (юго-запад совр. пров. Шаньси). В этом комплекте наличествовали ритуальные предметы, подвески в виде силуэтных зооморфных и антропоморфных изображений, сложносоставные плательные и шейные украшения и миниатюрная пластика.

Нефритовый диск *би* [*б*] с изображением дракона. XI–X вв. до н.э.

Наиболее необычными нефритовыми изделиями того времени являются маски, образованные несколькими десятками фигурных пластин, которые, возможно, прикреплялись к савану (сложенные вместе, они воспроизводят человеческое лицо).

Качественно новая стадия в истории развития китайского камнерезного дела соотносится с периодом Сражающихся царств (Чжань-го, V–III вв. до н.э.), завершающим эпоху Чжоу, когда мастера-камнерезы стали пользоваться металлическими инструментами. Это прежде всего позволило исполнять по поверхности камня сплошные узоры, состоящие из мелких деталей. Наибольшую популярность приобрели «шелкопрядный узор» (*чунь-вэнь*, другое название — «узор в виде ущелий», *гу-вэнь* [*з*]) и «каплевидный узор» (*дяньди-вэнь*, другое название — «плетеный узор», *пу-вэнь*). Первый образован рельефными завитками и, как принято считать, возник

под влиянием резьбы по дереву в декоративно-прикладном искусстве южных регионов древнего Китая (в царстве Чу, Чу-го, XI–III вв. до н.э.). «Каплевидный узор», состоящий из кружков, восходит, скорее всего, к работам по металлу, копируя литой зерновидный орнамент, характерный для декора древних бронзовых сосудов. Кроме того, в камнерезном деле стала широко использоваться ажурная техника и углубленная резьба (инталио), что позволило создавать весьма сложные композиции, насыщенные орнаментальными деталями.

Перечисленные технико-художественные приемы получили дальнейшее развитие в эпохи Хань (III в. до н.э. — III в. н.э.) и Шести династий (Лю-чао, III–VI вв.). Репертуар изделий за эти столетия также существенно изменился: из употребления вышли отдельные виды предметов ритуально-церемониального назначения, однако появились и некоторые новые категории, отдельного упоминания среди них заслуживают исполненные в форме рога ханьские нефритовые кубки (высота до 18,3 см).

Большинство известных сегодня чжоуских и ханьских нефритовых изделий выполнены из привозных минералов, которые доставлялись главным образом из древних городов-полисов Яркенда и Хотана, находившихся на территории современного Синьцзян-Уйгурского автономного района. Нефрит, относящийся к различным минералогическим сериям (включая почти чистые тремолиты, прозрачные и белые камни), добывался в руслах двух протекавших вблизи Хотана рек с красноречивыми названиями «Черный нефрит» (Каракам) и «Белый нефрит» (Юрунгкам). Зависимость китайского камнерезного дела от экспортных поставок во многом обусловила динамику популярности в разные исторические периоды нефрита, который формально продолжал почитаться самым ценным ювелирным материалом.

Так, в ту же эпоху Шести династий, когда страна погрузилась в военно-политический хаос, утратив прежний внешнеполитический авторитет и международные торговые связи, число нефритовых изделий, судя по имеющимся археологическим материалам, заметно сократилось по сравнению с минувшими веками. Но снижение интенсивности камнерезного дела не сказалось на качестве вещей. Напротив, бережно сохранялись накопленные традиции, продолжалось производство великолепных по качеству и художественному уровню вещей. Среди них — поясные пряжки (до 10 см длиной) и подвески в виде кольца (так называемые сердцевидные подвески, *синьсин юйпэй*), украшенные сложнейшим орнаментом с использованием техники рельефной и ажурной резьбы. Сохранилась и практика исполнения миниатюрной пластики, а также нефритовых сосудов, стилизующих бронзовые изделия, примером чему служит нефритовая чаша (высота 16,3 см, диаметр устья 10,8 см).

Очередная стадия расцвета камнерезного искусства, естественным образом сопровождаемая ростом популярности нефрита, соотносится с эпохой Тан (618–907), когда китайская империя возобновила и предельно расширила внешние дипломатические и торговые связи, обеспечившие массовые поступления природного камня. Главной новацией танских ювелиров стала отделка нефритовых изделий золотом и серебром. Кроме того, в моду вошла камерная нефритовая пластика, служившая украшением интерьеров, распространенными мотивами сделались изображения верблюда, льва, черепахи, зайца, различных птиц и мифологических существ. В литературных произведениях упоминаются нефритовые статуэтки любимых коней императора Сюань-цзуна (712–756), которые были выполнены с необыкновенным мастерством. Еще одной своеобразной категорией танских изделий яв-

Нефритовый кубок в форме рога. Эпоха Хань

Киданьская нефритовая подвеска в виде фантастического существа. X–XII вв.

ляются даосские «нефритовые книги»: каменные пластины с выгравированным на них текстом.

В эпоху Северная Сун (960–1127) производство резных нефритов вновь сократилось, причину чего можно видеть не только в уменьшении импортных поставок камня в результате утраты Китаем контроля над транзитными торговыми маршрутами, но и в растущем интересе ювелиров к благородным металлам и другим художественным материалам. Ситуация несколько изменилась в эпоху Южная Сун (1127–1279), несмотря на сохранившийся дефицит привозных нефритов. В новой столице Китая (г. Линьань, на месте совр. г. Ханчжоу, пров. Чжэцзян) была налажена работа казенных и частных камнерезных мастерских, выпускавших изделия повседневного спроса декоративного и утилитарного характера. Определенное место среди них занимают винные чарки (высота в пределах 15 см, диаметр устья 7 см), которые, в отличие от большинства предшествующих категорий нефритовой столовой утвари, повторяли подобные керамические изделия.

В XI–XII вв. оформились камнерезные традиции других народностей — *киданей*, образовавших собственное государство (Ляо, 916–1125) на северо-востоке Китая, и чжурчжэней, установивших свое владычество над районами бассейна Хуанхэ (государство Цзинь, 1115–1234). Основную часть сохранившихся киданьских нефритов составляют плательные украшения в виде небольших пластин и подвески, которые примечательны своей орнаментацией. Наиболее часто воспроизводятся сцены ритуальной охоты, а также композиции, чередующие образы животных и птиц, выполненные в центральноазиатском стиле. Самым своеобразным местным мотивом явилось изображение фантастического существа с головой дракона, телом рыбы, загнутыми рогами, крыльями и плавниками, восходящего к образу индийского царя водяных существ. Воспринятые камнерезным искусством чжурчжэней, перечисленные мотивы и образы проникли затем в китайское декоративно-прикладное искусство XIV в., обретя национальную трактовку и вызвав к жизни новые орнаментальные направления.

В эпоху Мин (1368–1644) камнерезное дело, в отличие от многих других видов прикладного искусства, не претерпело значительных изменений. Важнейшим связанным с ним событием принято считать организацию соответствующих казенных мастерских в Пекине, впервые ставшем (1420) столицей собственно китайской империи. Продолжая прежние ювелирные традиции и работая в различных техниках, пекинские мастера отдавали явное предпочтение ажурной резьбе, определившей своеобразие нефритовых изделий минского времени.

Завершающая стадия развития традиционного китайского камнерезного дела соотносится с 1-й половиной эпохи Цин (1644–1911), ознаменовавшейся очередным всплеском популярности нефрита. Этому способствовали причины разного порядка — завоевание Синьцзяна, открывшее китайцам прямой доступ к хотанским месторождениям, с одной стороны, и личное пристрастие к этому минералу императора **Цянь-луна** (1736–1795; см. также т. 4) — с другой. Признанный ценитель и знаток нефритовых изделий, Цянь-лун собрал при дворе их уникальную коллекцию и учредил на месте древних камнерезных центров юго-востока страны казенные мастерские в г. Сучжоу (пров. Цзянсу), равные по статусу столичным мастерским. На протяжении 2-й половины XVIII — начала XIX в. в пекинских и сучжоуских мастерских выпускали изделия пяти основных видов: регалии и предметы ритуально-церемониального предназначения; специфические ритуальные музыкальные инструменты, состоящие из подбора нефритовых колокольчиков; письменные принадлежности (подставки для кистей, тушечницы); украшения костюмов и головных

Чжурчжэньская нефритовая подвеска в виде фигурки танцора. XII—XIII вв.

Нефритовая жаба. Нач. XVII в.

уборов; печати; различные предметы декоративного характера, в том числе вазы, курильницы, как правило стилизующие древнюю бронзу; камерную скульптуру.

К последней категории можно отнести и «нефритовые горки»: одиночные нефритовые валуны с вырезанными из них пейзажными композициями и сюжетными сценами, которые, в зависимости от размера, служили садовыми, интерьерными или настольными украшениями, хотя в целом «горки» не были самыми крупными резными изделиями.

Нефриты существуют в природе и в виде крупных глыб, которые можно, однако, считать уникальным, а не рядовым явлением. Известны два вырезанных из таких глыб «винных кубка». Один из них, черного цвета (высота 66 см, диаметр устья 1,5 м), был выполнен еще в эпоху Юань. Его внешняя поверхность украшена рельефными изображениями рыб, драконов и морских чудовищ, резвящихся среди волн. Этот «кубок» вначале был установлен во дворце монгольских правителей, минские власти передали его в дар одному из даосских храмов, но в 1745 г. его вновь поместили во дворце, в специально построенном здании, где он экспонируется и сегодня. Второй кубок, вырезанный из глыбы темно-зеленого цвета (высота 59,2 см, диаметр устья 1,3 м), сделали цинские мастера.

В цинском камнерезном деле определились три относительно самостоятельные стилистические манеры: «архаическая» (или «классическая»), «западная» и «новаторская». «Архаический» стиль предполагал стилизацию форм и декора древних предметов, как нефритовых, так и бронзовых, керамических, лаковых. «Западный» стиль, вопреки его названию, был ориентирован не столько на образцы европейского, сколько на произведения ближневосточного и юго-восточного декоративно-прикладного искусства. «Новаторский» стиль производит впечатление типологического аналога европейского стиля **шинуазри** XVII–XVIII вв. (в кон. XIX в. — модерна): в нем также допускалось смешение различных по происхождению и эстетическим характеристикам мотивов и образов.

В дополнение к нефритам в китайском камнерезном деле широко использовались «псевдонефриты», которые, как правило, тоже называются *юй* [*11*]. Самым благородным из них является жадеит (твердый пироксен) — минерал, имеющий, как и нефрит, метаморфическое происхождение, но другую химическую структуру, в состав которой входят силикат натрия и алюминий. Жадеит проник в Китай примерно в XVII–XVIII вв. из Юго-Восточной Азии, в основном из Бирмы, откуда он постоянно поступал и позднее. Обладающий великолепным зеленым цветом яблочного или изумрудного оттенка, он получил название *фэйцуй юй* — «[подобный] перьям зимородка». Этот минерал сразу же привлек к себе внимание китайских мастеров, усмотревших в нем прекрасный материал для личных украшений и изделий многих других привычных категорий — курильниц, ваз, шкатулок. В результате к началу XIX в. жадеит уже существенно потеснил нефрит.

Другим популярным заместителем нефрита, относящимся к разряду полудрагоценных минералов, выступают яшмы. «Яшма» — собирательное название плотных твердых и мелкозернистых горных пород, состоящих из кварца, халцедона, полевых шпатов, хлорита, гранатов, гематита и других минералов, которые отличаются высокой прочностью и разнообразием окрасок, нередко имея причудливые природные рисунки. Не вызывает сомнения, что такие камни издавна широко применялись в камнерезном и ювелирном деле Китая, успешно конкурируя с нефритом и часто замещая его. Однако точно про-

Нефритовая ваза в форме древнего бронзового сосуда. Эпоха Цин

Настольное украшение в «архаическом стиле». 2-я пол. XVIII в.

следить место яшм в китайском декоративно-прикладном искусстве невозможно по причине их постоянного смешения с *юй* [*11*].

Все остальные «псевдонефриты» образуют поделочные камни, каковыми являются стеатит, агальматолит и некоторые сорта мрамора. Стеатит (*куайхуа ши*, «жирный камень», известен и как «жировик») представляет собой минеральный агрегат плотного скрытокристаллического строения, состоящий из водного силиката магния. Агальматолит (*шоушань ши*, «камень с горы долголетия»), прозванный в Европе «мыльным камнем», — плотная разновидность пирофиллита, водного силиката алюминия. Этот минерал имеет разнообразную окраску, совпадающую с хроматической гаммой нефрита. «Мыльный камень» легче поддается резьбе, что определило популярность его как материала для производства мелкой пластики, повторяющей нефритовую скульптуру, печатей, тушечниц, вазочек, настольных украшений, пепельниц и других камерных предметов декоративно-утилитарного назначения. Несмотря на внешнее сходство, изделия из агальматолита и нефрита легко различимы: первые непрозрачны и значительно тяжелее нефритовых. В роли заменителей нефрита могли выступать также белый мрамор, известный под названием «белый нефрит», и добываемый в местности Ланьтянь (к югу от г. Сиань, пров. Шэньси) «ланьтяньский мрамор» — красивый камень белого цвета с ярко-красными, зелеными и желтыми прожилками, который с древности применялся в ювелирном деле.

Нефрит используется и современными китайскими ювелирами, однако в силу редкости натуральных камней он применяется только в самых дорогостоящих изделиях. Украшения средней и низкой ценовых групп, включая сувенирную продукцию, в реальности выполнены чаще всего из «псевдонефритов». Ведущими центрами камнерезного дела КНР по-прежнему остаются пекинские и юго-восточные мастерские, расположенные в таких городах, как Шанхай, Сучжоу, Нанкин, Янчжоу.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Моран А. де.* История декоративно-прикладного искусства. М., 1982; Сокровища Шанхайского музея. Каталог выставки. Шанхай, 2007; Дун Я юй ци (Нефритовые изделия Восточной Азии) / Под ред. Вэн Цуна. Гонконг, 1998; *Инь Чжи-цян*. Чжунго гудай юй-ци (Древние нефритовые изделия Китая). Шанхай, 2000; Чжунго гунъи мэйшу цыдянь (Словарь китайского декоративно-прикладного искусства) / Под ред. У Шаня. Тайбэй, 1991; *Agers J.*, *Rawson J.* Chinese Jade Through the Ages. Catalogue of a Loan Exhibition Held at Victoria and Albert Museum. L., 1975; *Laufer B.* Jade. A Study in Chinese Archaeology and Religion. Chic., 1912; *Lawton Th.* Chinese Art of the Warring States Period. Change and Continuity. Wash., 1982; *Loehr M.* Ancient Chinese Jades. Cambr., 1975; Mysteries of Ancient China. New Discoveries from the Early Dynasties / Ed. by J. Rawson. L., 1996; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Rawson J.* Chinese Jade: From Neolithic to the Qing. L., 1995; Treasures from the Working of Nature. Eight Thousand Years of Antiquities / Ed. by Chi Jo-hsin. Taipei, 2007; *Zeileis Fr. G.* Ausgewahlte Chinesische Jade aus sieben Jahrtausenden. Korneuburg, 1994; *Watt J.C.Y.* Chinese Jades from Han to Ch'in. Catalogue of Exhibition Held at Asia House. N.Y., 1980.

М.Е. Кравцова

Миниатюрная скульптура. Агальматолит, резьба. XIX в.

Бронза

Бронзолитейное производство на протяжении II–I тыс. до н.э. (эпохи Шан-Инь, XVII–XI вв. до н.э., и Чжоу, XI–III вв. до н.э.) оставалось ведущей ремесленной отраслью древнего Китая, а бронзовые изделия (*цинтун ци*) составляют самую значительную часть художественного наследия этих тысячелетий, позволяя выявить особенности всего древнекитайского искусства. Бронзовый сплав считался драгоценным металлом, изготовленные из него вещи составляли предметы роскоши, церемониальную и литургическую утварь, использовались в качестве погребального инвентаря знати, подношений храмам и подарков. Даже малообеспеченные семьи старались приобрести хотя бы несколько бронзовых сосудов, которые, став главными семейными ценностями, нередко передавались по наследству от поколения к поколению.

Традиция коллекционирования древних бронз наряду с другими антикварными редкостями возникла в Китае еще в конце II — начале III в., а к V в. такие коллекции превратились в неотъемлемую принадлежность дворцовых покоев императоров и принцев крови, домов знати и состоятельных образованных людей. В 1090-х годах был создан первый каталог императорского собрания древностей — «Каогу ту» («Собрание древностей с иллюстрациями»), в котором содержалось развернутое описание 210 бронзовых сосудов с указанием размера каждой вещи, места и времени ее находки и особенностей декора. В аналогичных сочинениях начала XX в. в согласии с атрибуцией составителей каталогов упомянуто в общей сложности ок. 6000 древних бронзовых изделий, хранившихся тогда в дворцовых и частных собраниях. Число артефактов намного возросло благодаря археологическим изысканиям, почти непрерывно проводившимся в Китае в течение прошлого века. Комплекты бронзовых сосудов были обнаружены не только в погребениях и местах расположения святилищ, но и в тайниках, где их прятали в случае неожиданного переезда владельцев на новое место. Таким образом, сегодня наука располагает богатейшим фактическим материалом, дающим возможность в деталях восстановить историю развития древнекитайского бронзолитейного дела и связанные с ним художественные традиции.

В китайских мифах и легендах освоение бронзолитейной технологии возводится к предельно далекой древности, а ее авторами названы **Хуан-ди** (Желтый император; см. т. 2), мифический родоначальник китайского этноса, и **Юй** (см. т. 2), великий герой и основатель легендарной династии Ся. Первому из них приписывается выплавка древнейших бронзовых предметов — сосудов-треножников (*дин*) и чудесных зеркал (**цзин-цзы**). Второму — изготовление девяти ставших царскими регалиями треножников, символов административно-территориального устройства страны, образованной девятью областями-*чжоу* [*2*]. Как удалось уже установить, китайское бронзолитейное дело зародилось в III тыс. до н.э., что хронологически совпадает с возникновением металлургии в Древнем мире. К настоящему времени выявлены три региональных очага ранней выплавки металла, сложившиеся в Китае на северо-востоке (в верхних слоях культурной общности Хуншань — *Хуншань вэньхуа*, 4500–3000 до н.э., совр. пров. Хэбэй и Ляонин), северо-западе (в энеолитических культурах Цицзя — *Цицзя вэньхуа*, 2000–1600 до н.э., и Сыба/Сыва — *Сыба вэньхуа*, 1600–1400 до н.э., пров. Ганьсу) и востоке (Шаньдунский п-ов). Наиболее существенную роль из них в дальнейшем, видимо, сыграл восточный очаг. Начавший складываться на рубеже IV–III тыс. до н.э. (в рамках культуры Давэнькоу — *Давэнькоу вэньхуа*, V–III тыс. до н.э., в центральной части п-ова Шаньдун), он к первой трети III тыс. до н.э. включал в себя несколько локальных металлургических центров. Вначале здесь производили предметы из меди (что полностью отвечает закономерностям эволюции мировой металлургии) и отливали простейшие вещи типа наконечников для стрел, шильев, подвесок. Приблизительно в середине III тыс. до н.э. основным бронзолитейным центром стал район среднего течения р. Хуан-

Бронзовые изделия.
Кон. II тыс. до н.э.

хэ, о чем свидетельствуют артефакты, обнаруженные в памятниках общности Эрлитоу (1900–1600 до н.э., на территории совр. пров. Хэнань). Эта общность многими современными учеными отождествляется с легендарной династией Ся. При обследовании главного памятника — комплекса Эрлитоу, открытого в окрестностях г. Яньши (в 12 км от г. **Лоян**, пров. Хэнань), были обнаружены остатки бронзолитейных мастерских и готовые вещи. Среди них — оружие, около 20 сосудов и подвески, инкрустированные бирюзой (14×10 см). Тем не менее принято считать, что по-настоящему Китай вступил в бронзовый век в эпоху Шан-Инь, ознаменовавшуюся утверждением древнейшего китайского государства. На это указывают в том числе находки на городище **Эрлиган**, бывшем, возможно, первой столицей иньского государства, — разнообразные по категориям предметы кухонной и столовой утвари, некоторые из них имели внушительные размеры (до 1 м в высоту). Пройдя несколько эволюционных этапов, бронзовое литье иньцев достигло наивысшего расцвета в XII–XI вв. до н.э., когда окончательно определились его технологический цикл и способы декора изделий.

Главной особенностью древнекитайской бронзы признано абсолютное преобладание в ней техники литья; другие способы обработки металла — ковка и чеканка — китайскими мастерами не употреблялись. Господство литья определяло характеристики сплава, состоявшего из трех главных компонентов — меди (*тун* [*5*]), олова (*си* [*11*]) и свинца (*цянь* [*6*]), соотношение которых могло существенно различаться в зависимости от времени и места выпуска изделия. Так, содержание меди в древнекитайских бронзах колеблется от 63,3 до 93,3%, олова — от 1,7 до 21,5% и свинца — от 0,007 до 26%. Олово и свинец снижают температуру плавления металла, повышают его мягкость и тягучесть, намного облегчая отливку и заключительную обработку предметов, а также сказываются на внешнем виде готового изделия. Если содержание олова в бронзовом сплаве превышает 10%, то красновато-медный цвет металла становится латунно-желтым, при доведении содержания олова до 30% и более изделие приобретает серебристо-белый цвет. Если содержание свинца в сплаве оказывается менее 9%, то он сплавляется с другими компонентами в однородную массу, при повышенном его содержании свинец выделяется из сплава в процессе охлаждения металла и оседает на стенках плавильного тигля или формы. Кроме меди, свинца и олова в иньских бронзовых сплавах выявлено наличие внушительного числа различных минеральных и органических компонентов, в том числе цинка (*синь* [*6*], 0,1–3,7%), железа (*те*, менее 1%), которое и в малых дозах влияет на цвет изделия, придавая ему желтоватый оттенок, никеля (*не*, ок. 0,04%), кобальта (*гу* [*13*], 0,013%), висмута (*би* [*13*], 0,04%), а также сурьмы (*ти* [*4*]), мышьяка (*шэнь* [*9*]), золота (*цзинь* [*2*]) и серебра (*инь* [*13*]), содержащихся в микроскопических дозах. В качестве органических добавок использовали фосфористое вещество, видимо костный пепел, которое, служа раскислителем (т.е. нейтрализуя процесс окисления), придавало сплаву дополнительную ковкость.

Бронзолитейный процесс состоял из трех основных технологических операций: плавки, изготовления модели совместно с формой и отливки. Плавка осуществлялась в специальных тиглях, сделанных из огнеупорной глины. Модели и формы обычно тоже готовились из глины, а в некоторых периферийных металлургических центрах — из дерева или камня. Топливом служил древесный уголь, способный дать температуру плавления в 1000°. На ранней стадии развития бронзолитейного дела, а также при выпуске примитивных вещей применяли способ сплошного литья по одинарным формам. Но уже в XVII–XV вв. до н.э. древнекитайские мастера перешли на «полую отливку», предполагавшую наличие сложной формы с константной моделью. Изготовление модели начиналось с ее формовки и нанесе-

Бронзовый сосуд из комплекса Эрлитоу

Кубок-*цзюэ* [*7*] для вина из комплекса Эрлиган

Декоративно-прикладное искусство и ремесло

ния на внешнюю поверхность (как правило, красной краской) контуров орнамента, вогнутые элементы которого — будущие рельефные фигуры — затем вырезались в глине ножом, а выпуклые формировались с помощью заранее сделанных пластических элементов. Модель обкладывали слоем глины, который подсушивали и разрезали на секции. После обжига секции собирали и, дополнив их вспомогательными конструктивными деталями — фиксатором, крышкой, основанием, — делали собственно форму для литья. Такие детали изделия, как ножки и ручки, отливали предварительно и вставляли в форму корпуса так, чтобы во время основного литья они приварились к тулову предмета, либо, наоборот, вначале отливали корпус, а детали приваривали в процессе повторного литья. Последний технологический вариант чаще всего использовали при выпуске биметаллических предметов, например сосудов с бронзовым корпусом и железными ножками. Освоенная во второй половине эпохи Шан-Инь технология позволяла отливать замысловатые по конфигурации, очень крупные (весом почти в тонну) бронзовые вещи и исполнять на них сложнейшие орнаментальные композиции.

В эпоху Шан-Инь из бронзы выполняли изделия пяти основных видов: сосуды, оружие, украшения, детали колесниц и конской упряжи, а также скульптуры. Сосуды, занимавшие основное место среди иньских бронз, подразделяются на кухонную (для приготовления пищи), хозяйственную (для хранения припасов) и столово-церемониальную утварь. Кухонную утварь образуют котлы трех категорий — *дин*, *ли* [*18*] и *янь* [*16*], формы которых зародились еще в гончарном деле неолитической эпохи.

Котлы-*дин* могли иметь округлый корпус и три ножки или корпус прямоугольной формы и четыре ножки (ректагональные тетраподы, *фан-дин*, «квадратный *дин*»). Сосуд-*ли* [*18*] представляет собой котел с туловом округлой формы, переходящим в три полые ножки; *янь* [*16*] — котел, предназначенный для варки на пару и состоящий из сферической формы тулова и нижней части, повторяющей конфигурацию *ли* [*18*]. Все категории котлов обычно снабжены парой аркообразных ручек, прикрепленных сверху к противоположным бокам корпуса. Ручки чаще всего имеют самостоятельное художественное оформление, иногда включавшее скульптуры животных и фантастических существ, а ножки нередко выполнены в виде стилизованных зооморфных пластических изображений.

Котлы-*дин* были не только самой популярной категорией кухонной утвари, но и ранговыми предметами: царю (*ван* [*1*]) полагался комплект из двенадцати или девяти таких котлов, удельным князьям (*чжу хоу*) — из девяти или семи, представителям знати (*да фу*) — из пяти. Известны котлы-*дин* самых разных размеров — от игрушечного (высота 6,3 см), подаренного одним из иньских царей своей дочери, до гигантского тетрапода, высотой в 133 см и весом в 875 кг, который признан самым крупным литым бронзовым изделием в мировой истории древней металлургии.

Иньская хозяйственная утварь состояла исключительно из сосудов категории *гуй* [*12*] (утвердившийся вариант перевода термина — «ларь»). Предназначенные для хранения зерна и других пищевых припасов, подобные предметы имели корпус полусферической формы, дополненный парой боковых ручек, некоторые *гуй* [*12*] возвышались на цилиндрической подставке.

Столово-церемониальная утварь включает в себя три группы вещей — кубки, сосуды для вина (кувшины) и емкости для воды, каждая группа объединяет сосуды нескольких категорий. Кубки представлены пятью категориям: *цзюэ* [*7*], *цзя* [*9*], *цзяо* [*4*], *гу* [*14*] и *гун* [*11*]. Кубки-*цзюэ* [*7*] состоят из вытянутого по вертикали округлого корпуса с выпуклым или плоским дном на трех длинных, плавно изгибающихся и расходящихся книзу ножках. С одной стороны корпуса имеется треугольный слив, с другой — изогнутая широкая пластина, под которой прикреплена дугообразная

Иньский бронзовый котел-*дин*

Иньский винный кубок-*цзя* [*9*]

ручка. Эти детали делают вещь похожей на фигуру стоящей птицы, чем объясняется ее название: иероглиф *цзюэ* [*7*] в другом чтении (*цюэ*) означает «воробей», «птаха».

Кубки *цзяо* [*4*] и *цзя* [*9*] аналогичны по форме «воробьиным кубкам», но первые из них снабжены двумя симметрично расположенными сливами одинаковой конфигурации, а вторые не имеют ни пластин, ни слива, а их тулово завершается плоским дном; кроме того, они могут быть снабжены крышкой.

Помимо пиршественной посуды (высота 20–40 см) делали специальные «кубки», предназначенные в дар святилищам. Они иногда достигали высоты 70 см и, возможно, использовались в качестве украшений интерьера.

Кубки-*гу* [*14*] — удлиненные биконические сосуды, узкие в центре, с расширяющимся кверху и книзу раструбом корпуса. Кубки-*гун* [*11*] (впоследствии этим знаком стали обозначать чарки из носорожьего рога) имеют вытянутое по горизонтали тулово, опирающееся на квадратную подставку или четыре ножки; такие кубки снабжены крышкой, частично повторяющей их форму, и боковой ручкой. Нередко *гун* [*11*] исполняли в виде скульптуры или целых пластических композиций, которые правомерно рассматривать в качестве произведений изобразительного искусства.

Сосуды для вина представлены шестью категориями: *цзунь* [*2*], *ю* [*11*], *фан-и*, *лэй* [*6*], *бу* [*8*] и *ху* [*1*]. Кувшины-*цзунь* [*2*] исполнялись в двух основных формах. В первом случае они представляли собой сосуды с округлым корпусом, переходящим внизу в трапециевидное основание, а наверху — в резко суженную шейку, завершающуюся широким устьем в форме раструба. Известно, что такие кувшины полагалось преподносить, наполнив вином, хозяину дома, любому другому вышестоящему или особо уважаемому человеку, в результате чего в дальнейшем иероглиф *цзунь* [*2*] приобрел значение «достопочтенный». Вторая форма *цзунь* [*2*] предполагала сосуды в виде скульптурных изображений, которые могли иметь крупные размеры (высота до 50 см, вес до 17 кг) и, возможно, тоже использовались не столько в качестве пиршественной утвари, сколько для даров и подношений храмам. Примечательно, что в XI–X вв. до н.э. были распространены *цзунь* [*2*] в виде фигур жертвенных животных (быка, барана, свиньи). Кувшины-*ю* [*11*] — переносные сосуды для вина, снабженные петлеобразной ручкой. Кувшины *фан-и* («квадратная амфора») наиболее специфичны, поскольку они имитируют форму архитектурных построек. В общем виде это сосуды с призматическим туловом и высокой крышкой, покоящиеся на фигурной подставке. Кувшины-*лэй* [*6*], варьирующие форму керамических горшков (*гуань* [*7*]), характеризуются массивным с плоским основанием корпусом, верхняя часть которого сжата и оформлена косой шейкой, переходящей в расширенное устье с изогнутым венчиком. К плечам корпуса обычно крепятся две боковые дугообразные ручки, дополненные продетыми в них кольцами. Кувшины-*бу* [*8*] — сосуды, отличающиеся от *лэй* [*6*] только более сплющенным корпусом и отсутствием боковых ручек. Кувшины-*ху* [*1*], имеющие округлое тело на высоком цилиндрическом основании, завершаются вытянутой шейкой изогнутого профиля, вторя аналогичной категории неолитической керамики (перевод этих керамических форм в бронзу состоялся в середине иньской эпохи).

Иньский кувшин-*ю* [*11*]

Иньский бронзовый сосуд *фан-и*

Сосуды для воды относятся к четырем категориям: чаши-*пань*, кувшины-*и* [*32*], чайники-*хэ* [*7*] и тазы-*цзянь* [*28*]. *Пань* в общем близки по форме к столовой посуде той же категории, но имеют значительно большие размеры и снабжены высоким цилиндрическим основанием и двумя вертикально поставленными боковыми ручками. Эти «чаши» предназначались для омовения рук перед трапезой и во время пира. Кувшины-*и* [*32*] — сосуды с корпусом в виде ладьи, четырьмя ножками и прикрепленной к тыльной части корпуса дугообразной ручкой — использовали как рукомойники, поэтому они обычно составляют комплект с чашами-*пань*. Чайники-*хэ* [*7*], с округлым туловом, переходящим в три полые ножки, съемной крышкой, длинным носиком и изог-

нутой боковой ручкой, действительно похожи формой на современный чайник. Эти сосуды могли использовать двояко — в качестве рукомойников и для разбавления вина водой. Столь богатый ассортимент столовой посуды для вина согласуется с более поздними письменными сообщениями о пристрастии иньской знати к роскоши и пирам, хотя не исключено, что пиршественные церемонии в то время играли роль ритуала.

Снабженные четырьмя боковыми ручками многофункциональные тазы-*цзянь* [*28*] — сосуды еще более массивные, чем «чаши», могли иметь высоту до 30 см и диаметр устья до 60 см. Их использовали для омовения тела, хранения льда и охлажденных пищевых припасов. Наполненные водой, *цзянь* [*28*] использовались в качестве больших зеркал. На внутренней поверхности стенок таза и чаши часто помещались рельефные изображения черепах, рыб, водоплавающих птиц и фантастических существ, связанных с водной стихией, благодаря чему, полные воды, эти сосуды казались водоемом с резвящимися в нем живыми тварями. Такое хитроумное и эффектное художественное решение соответствует изобретательности и эстетическому потенциалу иньской художественной культуры.

В истории иньского орнаментального искусства обычно выделяют четыре периода. В течение трех из них, соотносящихся с первой половиной эпохи Шан-Инь (XVII–XIV вв. до н.э.), бронзолитейное ремесло прошло путь от перевода в металл «чистых» керамических форм (как правило, сосудов, лишенных декора) до разработки целого комплекса изобразительных приемов и средств. Высшего расцвета оно достигло в XIII–XI вв., в так называемом аньянском стиле, использующем название современного г. Аньяна (на севере пров. Хэнань), в окрестностях которого были обнаружены остатки последней иньской столицы (**Иньсюй**; см. т. 2). «Аньянский стиль» характеризуется предельной насыщенностью орнаментального пространства изображениями и узорами, широким использованием горельефных форм, эффектно контрастирующих с плоским декором фона. Ему свойственна также тенденция к усложнению художественно-архитектонической композиции изделий за счет пластики вспомогательных деталей и использование сугубо декоративных элементов, например выполненных в литье ажурных полос, проходящих вдоль боковых граней корпуса и крышки. Исходя из особенностей построения художественных композиций, в этом стиле выделяют два относительно самостоятельных варианта, обозначаемых в европейской литературе как стили «А» и «Б». Первый из них предлагает варианты сплошной орнаментации изделия с выделением основных фигур и фонового орнамента, чаще всего «узора грома» (*лэй-вэнь*), из мелко проработанных кругов, спиралей, Т-, L- и V-образных переплетенных линий. Основными фигурами служат изображения человеческого лица, голов реальных или фантастических животных. Построение орнаментальной композиции осуществляется строго по вертикальной оси, основные фигуры размещены по принципу зеркальной симметрии. В стиле «Б», проявившемся в самом конце иньской эпохи, предпочтение отдается фризообразным декоративным композициям из повторяющихся, может быть, геометрических и зооморфных элементов. Примечательной и, видимо, принципиально важной особенностью «аньянского стиля» и всего иньского орнаментального искусства в целом является господство в них зооморфных образов и мотивов. Сохранившиеся антропоморфные образы единичны. Наиболее известный пример тому — сосуд *фан-дин*, на каждой из четырех стенок которого снаружи красуется рельефное изображение человеческого лица.

Иньский анималистический стиль разветвляется на три художественных направления, обозначаемых как «реалистическое», «абстрактно-эстетическое» и «фантазийное». Все они могли реализовываться в декоре как основных, так и вспомогательных частей предметов бытовой утвари и в сосудах скульптурных форм. В «реалистическом» направлении создавались зооморфные образы, адекватно переда-

Бронзовый чайник-*хэ* [*7*]

«Квадратный *дин*»,
с рельефными изображениями
человеческого лица.
Эпоха Шан-Инь

вавшие внешний облик живых созданий. «Абстрактно-эстетическое» направление оперировало теми же изображениями, но предлагало их трактовки, отвечавшие общему характеру орнаментальной композиции, что влекло за собой серьезные искажения или стилизацию образов, их сближение с элементами геометрического орнамента. Набор персонажей в обоих направлениях соответствовал составу иньской фауны, а наибольшей популярностью пользовались слон, тигр, олень, бык (водяной буйвол), козел, баран, сова, змея и цикада. «Фантазийное» направление ориентировалось на создание «полуреальных» или абсолютно фантастических образов. Первый вариант предполагает изображения тварей, существующих в природе, но наделенных некоторыми чертами, не свойственными их естеству. Примером служат парные сосуды-*цзунь* [*2*] (высота 45,9 см, вес 16,7 кг) в виде легко узнаваемой фигуры совы, тело которой покрывает орнамент из стилизованных змей, насыщенный разнородными зооморфными элементами. Благодаря этому в целом реалистичные скульптурные изображения ночной птицы приобретают диковинный облик.

Фантастические образы возникали при сочетании элементов внешности различных тварей, что распространялось в основном на скульптурные сосуды, в которых могли объединяться, например, фигуры тигра и совы. Получалась пластическая композиция, обладавшая метаморфическими свойствами: при ее повороте фигура совы, образующая тыльную часть сосуда, трансформировалась в фантастическое существо, которое, в свою очередь, превращалось в изображение тигра.

Отдельного упоминания заслуживает кувшин-*ю* [*11*] (высота 32,7 см) в виде пластической композиции из человека и фантастического существа, в котором переплелись черты хищников (тигриная морда с оскаленной пастью, уши медведя), слона (передние конечности), змеи (змеиный хвост и стилизованные тела извивающихся змей, входящие в декор поверхности сосуда). Фигура человека, словно прижимающегося к фантастическому существу, лишь намечена, и ее контуры сливаются с орнаментом фона, резко контрастируя с изображением головы, выполненной в реалистической манере с детальной проработкой всех черт лица. При этом его выражение меняется в зависимости от угла зрения на сосуд, попеременно приобретая умиротворенный вид или искажаясь гримасой страха. Сказанное дало основания одним ученым усматривать здесь «сосуд в виде чудовища, готовящегося поглотить свою жертву», другим — интерпретировать его как «сосуд в виде человека, прижимающегося к своему тотему-покровителю».

Каждая подобная вещь, воспроизводящая фантастические образы, по-своему уникальна. Возможно, запечатленные персонажи еще не имели устойчивой иконографии, являясь, скорее всего, порождением творческой фантазии мастеров. Определенный стандарт угадывается лишь в двух зооморфно-фантазийных мотивах — *тао-те* и так называемых драконах-*куй*. *Тао-те* представляет собой личину или маску, стилизующую изображение морды хищного зверя и дополненную рогами и роговидным выступом, идущим от переносицы. Наряду с указанной «классической» иконографией *тао-те*, этот мотив может реализоваться в поистине бесчисленном множестве вариантов. В одних вариантах обыгрываются изображения реальных животных — тигра, козла, барана, буйвола; в других — маска составлена парой зооморфных, чаще всего птичьих или зооморфно-фантазийных, фигур, в некоторых случаях ее образуют элементы геометрического орнамента. Расположение *тао-те* на поверхности сосуда и ее роль в орнаментальном контексте тоже предельно разнообразны: она может быть смысловым и композиционным центром сосуда или второстепенным элементом фризовой композиции в верхней или нижней части тулова, а также выступать частью художественного оформления вспомогательных деталей. В любом случае инвариантными оста-

Кубок-*гун* [*11*] в виде фигуры, составленной из изображений различных существ

Кувшин-*ю* [*11*] в виде пластической композиции из фантастического существа и человека. Эпоха Шан-Инь

ются глаза маски — миндалевидной формы с гипертрофированными круглыми зрачками, обычно переданными в более высоком рельефе, чем ее остальные элементы.

В стиле «Б» мотив *тао-те* нередко сводится к одним кругам-глазам, окруженным геометрическим орнаментом. Популярность данного мотива и множественность его стилистических воплощений подсказывают, что он имел особый символический смысл. В китайских сочинениях его возникновение объясняется сюжетом о чудовище-людоеде по имени Тао-те (Обжора), который был повержен и обезглавлен Желтым императором, повелевшим в знак одержанной победы помещать изображение отрубленной головы людоеда на бронзовых сосудах. В современной научной литературе преобладает точка зрения, усматривающая происхождение этого мотива в изображениях демонических существ на нефритовых изделиях неолитической эпохи. Высказывается также версия, что *тао-те* является условным изображением фантастических существ, в облике которых, согласно позднеиньским верованиям, являлись души усопших предков при проведении особого обряда поклонения им.

Мотив «дракон-*куй*» варьирует профильную фигуру фантастического существа, в которой угадывается тело змеи, дополненное головой и лапами хищного зверя. Литературная традиция возводит этот мотив к образу легендарного одноногого музыканта по имени **Куй** (см. т. 2), но его подлинный смысл остается неясным. Изображения драконов-*куй*, как правило, существуют в виде двух симметричных, вертикально поставленных фигур, образующих маску *тао-те*, либо парных или повторяющихся фигур, заполняющих фризовые композиции. Известны также котлы-*дин* со скульптурными ножками в виде драконов-*куй*. Обилие зооморфных и зооморфно-фантазийных мотивов не только усиливает эстетическую выразительность иньских бронз, но и придает им ауру таинственности, подчеркивая их близость к высшему, сакральному миру.

География иньского бронзолитейного дела отнюдь не ограничивалась столичным регионом. Уже к XV–XIV вв. до н.э. во многих районах Китая, бывших в то время периферией иньского государства (на территориях совр. пров. Шэньси, Шаньси, Хэбэй, Шаньдун и Хубэй), возникли металлургические центры, производившие как изделия, копирующие столичные бронзы, так и самобытные по формам и декору предметы. Самый полный комплект бронзовых изделий, произведенных вне столицы в первой половине иньской эпохи, состоит из 159 предметов, включая оружие и 68 сосудов. Он был обнаружен в погребениях вблизи городища Паньлунчэн (в восточной части пров. Хубэй, в 5 км к северу от г. Ухань), которое считают местом резиденции правителя, возглавлявшего самостоятельную или вассальную по отношению к иньскому государству общность. Примечательно, что местные сосуды по категориям, формам и художественному оформлению почти полностью совпадают с современными им столичными изделиями.

Сейчас выявлена целая сеть крупных бронзолитейных центров второй половины иньской эпохи, находившихся в районах бассейна р. Янцзы: на северо-западной окраине совр. пров. Аньхой (уезд Фунань), на юге пров. Хубэй (район Цзянлин–Шаши), в северной оконечности пров. Хунань (район Юэян–Хуажун), на юго-западе пров. Шэньси (г. Гучэн), в центре пров. Сычуань. Сопоставительный анализ их продукции с «аньянскими» бронзами показал, что все перечисленные местности, независимо от этнической ситуации и геополитического состояния, находились под сильным культурным влиянием иньского государства. Теоретическое осмысление данного факта позволяет заметить, что возникновение в Китае централизованного государства влекло за собой процесс унификации региональных художественных традиций, ориентировавшихся на столичное искусство.

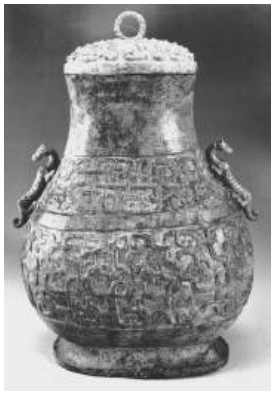
На протяжении эпохи Чжоу бронзолитейное дело претерпело немало изменений, вклю-

«Классический вариант» маски *тао-те* и ее прорисовка

Кубок-*цзя* [*9*]. Паньлунчэн. Эпоха Шан-Инь

чая расширение ассортимента изделий, изменение категорий и форм сосудов и принципов их художественного оформления. Репертуар изделий теперь охватывал уже 11 видов, важнейшими из которых, помимо сосудов, являются скульптура, музыкальные инструменты, оружие, зеркала, украшения и предметы интерьера. При этом к V–IV вв. до н.э. вышла из употребления большая часть прежних категорий столово-винной посуды. На смену иньским кубкам пришли другие, значительно более простые по формам и декору вещи. Сначала появился кубок-*чжи* [*29*] с округлым, вытянутым по вертикали корпусом, обычно дополненным высокой подставкой и круглой крышкой. В скором времени он уступил место сосудам иного типа — чаркам *бэй* [*3*] и *цзунь* [*2*], среди которых преобладали «чарки с ушками» (*эр-бэй*), представляющие собой чашечки с плоским дном и парой сплющенных ручек, прикрепленных к устью. Эта форма почти сразу же была «переведена» в другие материалы — дерево, нефрит, кость, и уже в таком виде прочно вошла в состав китайской пиршественной утвари. Кувшины *фан-и* вышли из употребления приблизительно в VIII в., сосуды *ю* [*11*] и *цзунь* [*2*] — в VII в. до н.э., все они предварительно утратили прежде присущие им четкость форм и богатство декора. Более жизнеспособными оказались те категории столовой посуды, которые могли использоваться не только в ритуальных, но и в повседневных обстоятельствах: кувшины *ху* [*1*], *и* [*32*], чаши-*пань* и тазы-*цзянь* [*28*]. Показательна судьба кувшина-*ху* [*1*]: эта категория не только устойчиво производилась на всем протяжении чжоуской эпохи, но и пополнилась тремя новыми формами — «ушечными *ху* [*1*]» (*эр-ху* [*1*]), «квадратными» или «четырехгранными» (*фан-ху* [*1*]), «сплющенными» («плоскими», *бянь-ху*) или «сжатыми» (*цзя-ху*) кувшинами. Первая из перечисленных категорий представляет собой сосуды с корпусом в форме крынки, снабженные двумя прикрепленными к шейке боковыми ручками в виде колец или цилиндров; во второй категории кувшины приобрели призматическое тулово; в третьей — превратились в сосуды, похожие на флягу. Эти формы послужили моделью для керамики, лаковых изделий, что обеспечило им длительное существование помимо бронзолитейного дела.

Хозяйственная утварь тоже пополнилась новыми категориями и формами, основными из них являются «лари» *фу* [*24*], *дуй* [*3*] и *доу* [*1*]. Ларь-*фу* [*24*], восходящий к бамбуковым коробам для жертвенного зерна, состоит из трапециевидного в разрезе корпуса, крышки и высокого фигурного основания; *дуй* [*3*] представляет собой сосуд с круглым или овальным профилем, покоящийся на трех ножках, его крышку дополняют три вертикально поставленные ручки; *доу* [*1*] — емкость с округлым корпусом, переходящим в длинную ножку плавно изогнутой конфигурации, увенчана полусферической крышкой с вертикальными ручками-ушками. Вопреки изысканному внешнему виду все эти сосуды предназначались для хранения рубленого мясного полуфабриката. Бронзовые котлы тоже постепенно превратились в повседневную кухонную утварь, утратив художественное оформление. Изменения в категориях и формах бронзовых сосудов были вызваны социально-политическими и культурно-идеологическими процессами в китайском обществе чжоуской эпохи. Падение авторитета верховной власти, вытеснение потомственной аристократии имущественной знатью, изменение системы ценностей, получившее отражение в религии и ритуале, привели к постепенному угасанию культурной значимости бронзовых изделий. Во II–I вв. до н.э. «эпоха бронзы» завершилась, однако древние бронзы остались в исторической памяти китайцев символом величия былых духовных и художественных традиций. Их формы и декор вплоть до XX в. служили образцами для керамистов, мастеров лакового производства, камнерезного, косторезного искусства, ювелирного и эмальерного дела, а сами изображения бронзовых сосудов влились в композиции, имевшие смысл благих пожеланий, или превратились в иконографически обусловленные атрибуты в портретах государственных мужей и деятелей культуры.



Бронзовый кувшин-*ху* [*1*]. VII–VI вв. до н.э.

Бронзовый «квадратный кувшин-*ху* [*1*]». IV в. до н.э.

Параллельно изменениям в системе категорий и форм бронзовых изделий

Декоративно-прикладное искусство и ремесло

трансформировались принципы их художественного оформления. В первые столетия чжоуской эпохи орнаментация бронзовых сосудов в целом копировала декор иньских изделий, хотя уже тогда обозначилась тенденция к упрощению форм и отделки вещей. Окончательно утвердилась производная от иньского стиля «Б» схема, предполагающая фризовое расположение орнамента, появились и новые орнаментальные мотивы, среди них парные профильные фигуры птиц с длинными хохолками и пышными хвостами, восходящие, видимо, к образу павлина и послужившие одним из морфологических истоков образа феникса **(фэн-хуан**; см. т. 2).

В VIII–VII вв. до н.э. в бронзолитейном деле центральных (пров. Хэнань) и западных (пров. Шэньси) районов Китая наметилось стилистическое направление, характеризующееся переводом зооморфных и зооморфно-фантазийных изображений в геометрические узоры, измельчением орнаментальных элементов и сглаживанием контраста между главными фигурами и декором фона. Это направление привело к возникновению «лиюйского стиля» (от названия дер. Лиюйцунь на северо-востоке пров. Шаньси, у которой были найдены в 1923 г. первые материальные свидетельства чжоуской эпохи). В VI–V вв. до н.э. «лиюйский стиль» занял господствующее положение в декоративно-прикладном искусстве Китая, за исключением южных районов (искусство царства Чу — **Чу-го ды ишу**). Опознавательными приметами этого стиля считаются, во-первых, строгость, лаконичность и плавность силуэтов изделий: ранее круглые или приплюснутые формы приобрели теперь овальные очертания, ректагональные — округлились; во-вторых, окончательная трансформация фигур, включая маску *тао-те,* в элементы геометрического орнамента — завитки, зигзагообразные и переплетенные ленты, исходное зооморфное происхождение которых выдает лишь присутствие абстрактно-стилизованных изображений голов зверей или фантастических существ. Рудименты иньского зооморфизма сохранились только в оформлении ручек, ножек и маскаронов, которые исполнялись, как правило, в виде пластических изображений. В-третьих, орнаментальное поле в «лиюйском стиле» стандартно делится на несколько повторяющихся в узоре горизонтальных фризов, обычно разделенных узкими полосами-«косами». Контраст между основными фигурами и узором фона окончательно исчез, все элементы декора, состоящего из мелких повторяющихся деталей, выполнялись в низком рельефе.

К важнейшим новациям чжоуского бронзолитейного ремесла и оформительского искусства относится изобретение техники инкрустации бронзы благородными металлами. Инкрустация поверхности бронзовых изделий бирюзой и другими материалами практиковалась еще в иньскую эпоху. Особым своеобразием отличался способ «углубленного орнамента с черным наполнителем», состоявший в заполнении углублений между выпуклыми элементами литого орнамента веществом черного цвета, благодаря чему рельефы кажутся обведенными жирными контурными линиями. Точный химический состав этого вещества установить пока не удалось, предположительно его делали из необработанного лака, в который добавляли уголь, кварц и медь. История развития техники инкрустации благородными металлами прослеживается с VII–VI вв. до н.э., причем сначала ею, видимо, овладели мастера царства Чу. Первым изделием, украшенным золотой инкрустацией (изображающей шесть фигур фантастических существ в сочетании с геометрическим узором), сегодня признан сосуд (высота 11,5 см, диаметр устья 22 см), найденный в 1997 г. в погребении на территории пров. Хубэй. В декоративно-прикладном искусстве центральных районов Китая первоначально (в VI – сер. V в. до н.э.) для инкрустации бронзы использовалась медь, а наибольшую популярность приобрели зооморфные мотивы, что указывает, по мнению исследователей, на возможность заимствования этой техники от народностей скифо-сибирского мира. Следующий этап развития техники инкрустации, ознаменовавшийся переходом от зооморфных мотивов к геометрическим и раститель-

Кувшин-*ю* [*II*], декорированный орнаментом с парными изображениями птиц. VII в. до н.э.

Бронзовый кувшин-*ху* [*I*], выполненный в «лиюйском стиле». V в. до н.э.

ным орнаментам и использованием благородных металлов, а также бирюзы и малахита, соотносится с серединой V — серединой IV в. до н.э., после чего инкрустированные бронзы стали производить в Китае повсеместно.

Золотая и серебряная инкрустация осуществлялась так: проволока толщиной в 0,5–2 мм вставлялась в награвированный по поверхности изделия орнамент и плотно пригонялась к основе молотком. Этот способ позволял выполнять фигуры различных конфигураций и затейливые узоры. Показательно, что разработанная чжоускими мастерами техника золотой и серебряной инкрустации просуществовала в Китае до VII–VIII вв., дольше всего в оружейном деле, применяясь для отделки клинков мечей и кинжалов.

В VI–V вв. до н.э. выделилось еще одно орнаментальное направление, получившее в европейской научной литературе название «бронзы с сюжетными композициями» («pictorial bronzes»). К нему относятся сосуды, декорированные сюжетными, нередко многофигурными сценами, размещенными в горизонтальных фризах, идущих почти по всей поверхности изделия. Впечатляет тематическое разнообразие такого декора, включающего сцены жанрового, батального характера, пиршественных трапез и мифологические эпизоды. Фризовые композиции обычно выполнены так, что все вместе они образуют художественное повествование, обладающее единой сюжетной канвой. Изображения людей и всех других элементов композиций выполнены, как правило, в условной, нередко в откровенно примитивной, манере. Вместе с тем им свойственны естественность и динамичность: все персонажи показаны в движении с соблюдением пропорций человеческого тела. По тематике и принципам построения, основанным на горизонтальном расположении сцен и предполагающим их членение на сюжетные фрагменты, декор такого рода вещей предвосхищает будущие монументальные (погребальные стенописи) и станковые живописные произведения.

В чжоуском бронзолитейном деле, в том числе в рамках «лиюйского стиля», продолжилась и практика исполнения скульптурных сосудов, которые справедливо относить к произведениям изобразительного искусства. Таковым является, например, сосуд для вина в виде трехмерной фигуры ворона (V в. до н.э.), отличающийся достоверностью и выразительностью. Точно переданы пропорции птичьего тела, поза и характерные приметы облика ворона — загнутый клюв, когтистые лапы. В низком, виртуозно исполненном рельефе, производящем впечатление рисунка из тонких линий и штрихов, детально проработаны оперение и фактура кожицы на лапах. Дополнительную живость изображению придают выпуклые зрачки, обведенные инкрустированной золотой проволокой, благодаря чему возникает эффект хищно поблескивающих глаз. Примечательно, что, подобно поверхности иньских вещей, тело ворона покрыто орнаментом на «фантазийные» темы: голова и грудь отделаны узорами из «лент-драконов», а сложенные крылья птицы окаймлены «чешуйчатой» полосой, производящей впечатление стилизованного змеиного тела.

Приблизительно в IX–VIII вв. до н.э. в чжоуской бронзе наметилась тенденция к введению в художественное оформление изделий пластических зооморфных, зооморфно-фантазийных и антропоморфных изображений. Примером такого рода вещей служит шкатулка (10,5×7,5×7,5 см) в виде тележки, на которой сидят человек и зверь, похожий на медведя. В середине чжоуской эпохи пластические фигуры настойчиво вводились в композицию светильников, музыкальных инструментов, предметов мебели. Образцы такого рода вещей найдены, например, в гробнице «князя И» (**Цзэн Хоу И му**) и в усыпальнице правителей царства Чжуншань (VI в. – 295 до н.э.; см. **Чжуншань-го ды ишу**).

Бронзовый сосуд-*доу* [*1*], инкрустированный благородными металлами. V в. до н.э.

Сосуд в виде зайца. IX–VIII вв. до н.э.

Декоративно-прикладное искусство и ремесло

Однако традиция самостоятельной, существующей вне декоративно-прикладного искусства бронзовой скульптуры, похоже, развивалась в древнем Китае крайне медленно. Древнейшие известные сегодня произведения монументальной металлической скульптуры датируются XIV–XI вв. до н.э., но они были созданы, по всей вероятности, в рамках некитайской этнокультурной общности, обитавшей на юго-западе страны, на территории современной местности **Саньсиндуй** (пров. Сычуань). Археологические материалы, относящиеся к иньскому государству и чжоуской эпохе, не содержат свидетельств существования искомой традиции в собственно китайском искусстве. Представленная в них чжоуская бронзовая пластика сводится, во-первых, к специфическим маскам, которые вывешивались на стенах погребальной камеры. Самими ранними являются две маски X в. до н.э. (21×21,6 и 18,3×18,3 см), обнаруженные в погребении в окрестностях Пекина. Наиболее полный комплект масок, состоящий из восьми штук (высота 15–15,7 см, ширина 16,3–17,1 см, толщина 0,3 см, VIII–VII вв. до н.э.), был найден в княжеской усыпальнице в центре современной пров. Хэнань. Во всех случаях воспроизведено лицо с улыбающимся ртом, круглыми глазами, массивными бровями, но отмеченное зооморфными вкраплениями. Во-вторых, известно несколько образцов бронзовых фигур, древнейшие из которых изображают стоящих людей в ритуальном одеянии (высота до 20 см) и относятся к XI–X вв. до н.э. В погребениях V–III вв. до н.э., находящихся исключительно в районе среднего течения р. Хуанхэ (пров. Хэнань), эпизодически встречаются статуарные жанровые композиции (высота 10–25 см), например фигурки мальчика с нефритовой птичкой в руках или акробата, жонглирующего шестом с балансирующим на нем медвежонком. Все скульптуры выполнены в манере, сочетающей условность с реалистической естественностью и живостью изображений.

Однако есть веские основания полагать, что древнекитайское искусство на самом деле располагало значительно более развитой традицией металлической скульптуры, чем это видится на материале археологических находок. Неоспоримым свидетельством в данном случае выступает самый грандиозный в истории не только китайской, но мировой художественной культуры скульптурный ансамбль — знаменитая «терракотовая армия» из усыпальницы первого китайского императора **Цинь Ши-хуан**(-ди) (221–210 до н.э.; см. т. 4, также см. **Цинь Ши-хуан лин**, т. 2 **Лин цинь**). Полые внутри фигуры воинов и лошадей, выполненные в натуральную величину, — по существу, аналоги глиняных моделей для бронзового литья. Кроме того, в ансамбле присутствуют два полноценных произведения металлической монументальной скульптуры — изображения колесниц с четверной упряжью, воспроизводящие «легкую повозку» (транспортное средство с открытым кузовом и расположенным над ним балдахином) и «крытый возок» (типа кареты) и выполненные приблизительно в половину натуральной величины. Первое из этих произведений имеет длину 225 см, вес — 1061 кг, второе — длину 317 см, вес — 1241 кг. Кузов «возка» сделан из 3462 деталей, соединенных сваркой, как это было установлено экспертизой. Обе пластические композиции включают в себя изображения людей: «легкую повозку» дополняет фигура стоящего возницы (высота 75 см), «крытый возок» — скульптура возницы, сидящего на облучке (высота ок. 50 см). Они состоят из плотно пригнанных друг к другу отдельно выполненных элементов — туловища, рук, ног, головы, что повторяет технологию изготовления глиняных скульптур. Поверхность пластических изображений, входящих в композиции, местами украшена золотой и серебряной инкрустацией, сбруя коней полностью отлита из благородных металлов. Совпадая в технологическом и художественном отношении с глиняными скульптурами, бронзовые фигуры возниц и коней обладают особой выразительностью: руки сидящего человека напряжены, словно он резко натянул поводья, удерживая горячих скакунов; лица обоих возниц озарены улыбкой, придающей им горделиво-мечтатель-

Бронзовая модель «крытого возка» с четверной упряжью из усыпальницы Цинь Ши-хуана

ное выражение; в изваяниях лошадей напряжение грудной мускулатуры, раздутые ноздри и стоящие торчком уши передают движение животных. Находка этих колесниц в 1990-е годы косвенно подтвердила достоверность легенды о двенадцати гигантских бронзовых статуях божеств и предков правящего дома Цинь, отлитых по приказу Цинь Шихуана из оружия, конфискованного у населения поверженных им царств. Легендарные статуи предназначались для создания скульптурной аллеи, которая вела во дворец. Следовательно, в заключительных столетиях I тыс. до н.э. в Китае имела место традиция светской монументальной металлической скульптуры, включавшей и антропоморфные изваяния.

Бронзовые музыкальные инструменты и оружие также занимают существенное место в художественном наследии иньской и чжоуской эпох. Основным классом музыкальных инструментов были колокола, но, лишенные языка, они поэтому относятся, согласно европейской музыковедческой классификации, к металлическим ударным самозвучащим инструментам. Древнейшей разновидностью китайского колокола признан *нао* [*1*], который насаживался на деревянное древко и напоминал по форме совок или лезвие лопаты с ручкой. Звук извлекали, ударяя по лопаточной части деревянной колотушкой. Существует точка зрения, что именно *нао* [*1*] были главными музыкальными инструментами в иньскую эпоху. Известна серия их образцов, самый крупный из которых имеет высоту 89 см и вес 154 кг. *Нао* [*1*] активно использовались и в начале чжоуской эпохи, достигнув тогда наибольшей декоративности, но уже к VIII в. до н.э. такие инструменты почти полностью вышли из употребления. Однако термин *нао* [*1*] прочно вошел в китайскую музыкальную культуру, с III в. до н.э. так стали называть специальный войсковой колокол, с помощью которого сигналили о начале и прекращении боя. В эпоху Чжоу роль главного бронзового музыкального инструмента перешла к колоколу-*чжун* [*7*] (в дальнейшем этим термином обозначался любой колокол). Производный от *нао* [*1*], он тоже имел форму лопаты, но в отличие от своего предшественника *чжун* [*7*] подвешивался. В зависимости от размера чжоуские колокола подразделялись на «большие» (*ню-чжун*) и «маленькие» (*юн-чжун*), последние подвешивались в чуть наклонной позиции.

Самостоятельный вид древнекитайских колоколов образует *бо* [*4*], тоже появившийся в начале чжоуской эпохи. Он имеет форму, традиционно соотносящуюся с образом колокола, и снабжен петлеобразной ручкой, позволявшей подвешивать этот музыкальный инструмент в вертикальном положении. *Бо* [*4*] нередко отличались обилием декора и внушительными размерами: известен, например, инструмент высотой 75 см и весом 62,5 кг, датируемый VII в. до н.э.

Колокола образовывали инструментальные наборы *бянь-чжун*, которые оставались самым распространенным оркестровым инструментом на протяжении чжоуской эпохи. Древнейшие образцы *бянь-чжун*, состоящие из деревянной рамы с двумя брусками, к которой могли подвешиваться до 16 колоколов, настроенных от ноты до третьей октавы до ноты ми четвертой, относятся к XI–X вв. до н.э. Самый крупный *бянь-чжун* (из 64 колоколов) был найден в уже упомянутой выше гробнице «князя И». В дальнейшем число колоколов в наборах неуклонно сокращалось, до двух на одной раме, что свидетельствует об уменьшении их роли в оркестре. В итоге *бянь-чжун* трансформировался в новый вариант музыкального инструмента, состоящего из набора небольших колокольчиков.

Бронзовое оружие иньской эпохи представлено в первую очередь секирой-*юэ* [*5*] (боевым топором) в форме трапеции (высота до 30 см) со скругленным лезвием. Секиры, обладавшие большой рубящей силой (одним ударом можно было разрубить человека надвое или снести ему голову), использовали в качестве боевого оружия, орудия палача (в том числе при ритуальных казнях), а также ударного музыкального инструмента. Кроме того, они входили в набор царских регалий, существует даже версия о происхождении иерог-

Колокол-*нао* [*1*]. Эпоха Шан

Колокол-*чжун* [*7*]. Эпоха Чжоу

Колокол-*бо* [*4*]. Эпоха Чжоу

лифа «царь» (*ван* [*1*]) от рисунка *юэ* [*5*]. Поэтому неудивительно, что секиры постоянно входят в погребальный инвентарь иньской знати и обычно имеют богатое художественное оформление, будучи отделанными рельефным и сквозным декором, мотивами которого нередко выступают зооморфно-фантазийные личины, подобные маске *тао-те*, и сцены с участием людей и животных.

На протяжении XI–VIII вв. до н.э. *юэ* [*5*] постепенно полностью вышли из употребления. Их сменили другие виды колюще-рубящего оружия, главное место среди которых заняли алебарды (*цзи* [*24*]) — насаженное на длинное деревянное древко оружие с топоровидным лезвием, заканчивающимся заостренным наконечником.

В VIII–VII вв. до н.э. в центральных районах Китая появился меч (*цзянь*[*15*]), и в скором времени утвердились два его конструктивных варианта: короткий, с лезвием длиной от 43 до 60 см, и длинный, с лезвием длиной до 1 м. Короткие мечи стали самым распространенным видом боевого и церемониального оружия. В погребениях V–III вв. до н.э. нередко присутствуют целые арсеналы — до 30 мечей. Большинство известных вещей художественно оформлены литыми скульптурными рукоятями с нефритовыми и перламутровыми вставками, лезвия часто украшены золотой инкрустацией.

К числу наиболее специфических древнекитайских бронзовых изделий относятся и монеты, которые вошли в обращение в IX–VIII вв. до н.э. Вначале они повторяли собой форму предметов, которые употреблялись во времена меновой торговли в качестве товаро-денег, например сельскохозяйственных орудий — лопаты, мотыги и орудий труда — ножей, пряслиц, либо, подобно музыкальным инструментам, имели особое ритуальное значение.

Внешнее разнообразие чжоуских монет объясняется различиями региональных денежных систем, в которых использовались собственные денежные знаки. Загадочными остаются истоки и место происхождения монетной формы в виде кружка с отверстием посередине, которая со временем превратилась во всекитайскую денежную единицу — монету-*цянь* [*4*]. В технологическом отношении бронзовые монеты были весьма совершенными изделиями: их отливали с помощью выпуклых патриц, аналоги которых получили широкое применение в Европе только в начале XIX в. Патрицы, тоже сделанные из бронзы, представляли собой доски с рельефным воспроизведением будущей монеты. Для получения лицевой и оборотной сторон монеты употребляли отдельные патрицы, соединяя их и обкладывая глиной, чтобы избежать смещения. В V–III вв. до н.э. монеты снабжались легендами, в которых указывались место их выпуска, вес и достоинство.

Монета-*цянь* [*4*] осталась единственным бронзовым денежным знаком после проведения при Цинь Ши-хуане всеобщей денежной реформы и окончательно утвердилась в китайской денежной системе во II–I вв. до н.э. (ее основные черты продолжали складываться до VII–VIII вв.). Номинал *цянь* [*4*] был настолько мал, что она даже не является собственно денежной единицей: в качестве таковых использовались связки монет из 1000 или 500 *цяней* [*4*]. Тем не менее именно *цянь* [*4*] до начала XX в. оставалась главным государственным средством денежного обращения, что объясняется непоколебимым авторитетом бронзового сплава. Более того, *цянь* [*4*] выступает моделью мироздания: объединение в ней круга (форма монеты) и квадрата (отверстие посередине, которое в утилитарных целях делалось квадратным, чтобы предохранить шнур от перетирания) графически символизировало высшую гармонию Земли и Неба. Четыре иероглифа, образующие легенду, располагались симметрично относительно отверстия монеты, служа символическими обозначениями сторон света. Показательно, что легенды на *цянь* [*4*] исполняли в прославленных каллиграфических стилях по заранее сделанным художественным эскизам, которые подлежали одобрению властей. Известны случаи, когда в легендах воспроизводили каллиграфические изображения или эскизы надписей, выполненные императорами, таким образом, *цянь* [*4*] содержат ценную информацию и по истории китайского каллиграфического искусства.

Иньская бронзовая секира-*юэ* [*5*]

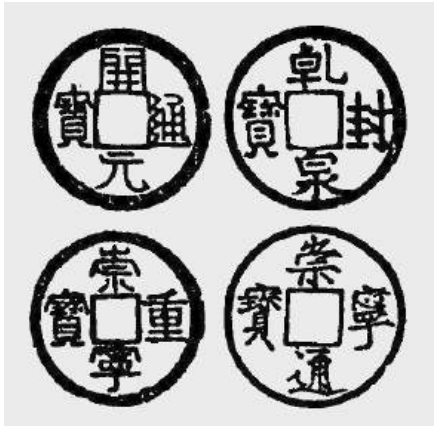
Кроме того, бронзовая монета и сама превратилась в художественный мотив: изображения отдельных денежных единиц и монетных связок, выступающие принятым в Китае символом материального благополучия, фигурируют в живописных и пластических композициях благопожелательного характера, служат атрибутами посылающих богатство божеств, используются в декоре разных предметов прикладного искусства. Трансформация мотива *цянь* [*4*] привела к образованию визуально близкого к ней «круглого амулета» (*юань-шэн*), входящего в благопожелательный символический набор «восьми драгоценностей» (**ба бао**); особую популярность в произведениях художественного ремесла, в том числе шелкоткачестве и ювелирном деле, приобрел и «монетный узор» (*цянь-вэнь*), существующий в виде «цепочки» соединенных монеток. Таким образом, судьба *цянь* [*4*] может служить убедительным примером распространенной в китайском искусстве возможности художественного преобразования сугубо утилитарных вещей.

** *Быков А.А.* Монеты Китая. Л., 1969; Искусство стран Востока / Под ред. Р.С. Василевского. М., 1986; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Кучера С.* Китайская археология. М., 1977; Сокровища Шанхайского музея. Шанхай, 2007; Чжунго гунъи мэйшу цыдянь (Словарь китайского декоративно-прикладного искусства) / Под ред. У Шаня. Тайбэй, 1991; *Цзин Чжэн-яо.* Эрлитоу цинтун ци ды цзяжань кэсюэ яньцзю юй Ся чжи мин таньсо (Научное исследование бронзовых изделий Эрлитоу и прояснение [истоков династии] Ся) / ВУ. 2001, № 1; Цин Ши-хуан лин бин ма юн (Воины и лошади из погребения [императора] Цинь Ши-хуана). Пекин, 1998; *Allan S.* The Shape of the Turtle. Myth, Art and Cosmos in Early China. Albany, 1991; *Bagley R. W.* Shang Ritual Bronzes in the Arthur M. Sackler Collections. Cambr., 1987; The Cambridge History of Ancient China. From the Origins of Civilization to 221 B.C. / Ed. by M. Loewe, Ed.L. Shaughnessy. N.Y., 1999; The Freer Chinese Bronzes. Vol. 1–2. Wash., 1967–1969; The Great Bronze Age of China / Ed. by Wen Fang. N.Y., 1980; *Karlgren B.* Once again the A and B Styles in Yin Ornamentation // BMFEA. No. 18. 1949; *Lawton Th.* Chinese Art of the Warring States Period. Change and Continuity. Wash., 1982; *Li Xueqin.* The Wonder of Chinese Bronzes. Beijing, 1980; *idem.* Chinese Bronzes. A General Introduction. Beijing, 1995; *Loehr M.* Ritual Vessels of Bronze Age China. N.Y., 1968; Mysteries of Ancient China. New Discoveries from the Early Dynasties / Ed. by J. Rawson. L., 1996; Xi'an – Legacies of Ancient Chinese Civilization. Beijing, 1992; *Weber Ch.D.* Chinese Pictorial Bronze Vessels of the Late Chou Period. Ascona, 1968; *Wu Hung.* Monumentality in Early Chinese Art and Architecture. Stanf., 1995.

М.Е. Кравцова

Древнекитайские бронзовые монеты

Монеты-*цянь* [*4*] X–XII вв. с легендами, выполненными в различных каллиграфических почерках



Керамика

Керамика (*тао* [*2*], *тао-ци*) является самой древней и масштабной отраслью китайского декоративно-прикладного искусства и ремесла. В китайской традиции изобретение гончарного дела приписывается легендарным древним правителям — Божественному земледельцу (**Шэнь-нун**; см. т. 2) и Желтому императору (**Хуан-ди**; см. т. 2). Такие предания излагаются, в частности, в начальных главах трактата Чжу Яня (XVIII в.) «Тао шо» («Слово о фарфоре»), опубликованного в 1767 г. Помимо собственно гончарного дела керамические материалы широко использовались и в изобразительном искусстве для изготовления погребальной и храмовой скульптуры и рельефных композиций, а также архитектурных деталей и многих других категорий предметов. Однако далее речь пойдет исключительно о посуде.

Типология керамической посуды. Китайская керамика образована множеством различных региональных сортов, которые в новейшей специальной литературе подразделяются на три главных вида: «гончарная продукция», «каменная» керамика и фарфор (подробно см. «Фарфор»).
Понятие «гончарная продукция» (или «горшечный товар», англ. earthware) объединяет изделия, выполненные из обычных глин и прошедшие обжиг в температурном режиме в пределах 800–1000°. «Каменная» керамика (stoneware) и фарфор — изделия из керамической массы, в состав которой входит каолин (каолиновая глина, *гаолин-ту*). Так обозначаются фракции жидкой и тугоплавкой глины, имеющей в своем составе вещество каолинит, образовавшееся в ходе геологических процессов из алюминия и кремнийсодержащих горных пород. Его полная химическая формула: $Al_20\ 2Si0_2\ 2H_20$. Термин происходит от топонима Гаолин (Высокие холмы) — названия местности и холмистой гряды, тянущейся с севера на юг на стыке провинций Хэнань и Хэбэй. Залежи каолинитсодержащих глин имеются и во многих других географических районах Китая. Они проходят широким поясом по его северо-западному и центральному регионам, залегая под толщей лёссовых почв, и затем выходят ближе к поверхности вдоль отрогов горных массивов на территории провинций Хэбэй и Хэнань. Самые богатые и лучшие по своему химическому составу каолинитсодержащие глины сосредоточены в юго-восточных и южных районах Китая.
Одно из английских названий фарфора (china) вошло в употребление в Европе XVI в. В китайском языке все керамические сорта, содержащие каолин, включая фарфор, обозначаются словом *цы* [*5*]. Поэтому еще недавно и в европейском искусствоведении не существовало четкой дифференциации на фарфор и «каменную» керамику: относящиеся к ней предметы квалифицировались как «протофарфор», «фарфоровидные» или изделия «с фарфоровидным черепком».
Фарфор и «каменная» керамика принципиально различаются по составу керамического теста и особенностям технологического процесса. Обязательным компонентом фарфоровой массы является «фарфоровый» камень (*цы-ши*) — порода вулканического происхождения, представляющая собой соединение полевого шпата с белой слюдой. Изготовление «каменной» керамики предполагало добавление кварцсодержащих веществ, в качестве которых чаще всего употреблялся песок. «Фарфоровый» камень если и использовался в ней, то в иных пропорциях, чем в фарфоре. Процесс изготовления «каменной» керамики не требовал такой тщательной очистки компонентов, как фарфоровое производство, поэтому керамический черепок обычно имеет зеленоватый, бледно-кремовый или серовато-белый цвет, заметно отличаясь от белоснежного черепка высококачественного фарфора (фарфор низкого качества иногда тоже характеризуется незначительными цветовыми примесями).

Горшок-*гуань* [*7*]. Керамика, роспись. Культура Баньпо

Следующее принципиальное различие между «каменной» керамикой и фарфором заключается в температуре их обжига. Температура обжига «каменных» керамических сортов, в зависимости от времени и географии их изготовления, колеблется в пределах от 1050 до 1250°. Температура обжига фарфора должна быть не менее 1350°, только тогда происходит качественная трансформация исходной физической структуры керамической массы, и она, благодаря содержаще-

муся в каолиновой глине кремнию, становится стекловидной, просвечивающей и полностью водонепроницаемой.
Начальная стадия в истории развития китайской керамики относится к эпохе неолита, когда сложились основные технологические приемы изготовления керамики, базовый набор категорий и форм изделий и способы их орнаментации.

Гончарное дело неолитической эпохи. Керамические изделия составляют самый объемный раздел материального наследия эпохи неолита. Гончарное дело являлось главным видом предметно-творческой деятельности во всех региональных культурах и общностях, которых числом более 30 к настоящему времени было обнаружено на территории Китая. В зависимости от географического ареала эти общности подразделяются на «центральные» — находящиеся в районе среднего течения р. Хуанхэ (совр. пров. Хэнань, Шэньси, Шаньси), за которыми закрепилось терминологическое название «культура Яншао» (*Яншао вэньхуа*), «северо-западные» (так называемое Западное Яншао, совр. пров. Ганьсу), «северо-восточные» (расположенные в совр. пров. Хэбэй, Ляонин), «восточные» (в пров. Шаньдун), «юго-восточные» (в пров. Цзянсу, Чжэцзян) и «южные» (в пров. Хубэй, Хунань). Хотя нижний рубеж самой эпохи китайского неолита теперь датируется XI–X тыс. до н.э., история неолитического гончарства прослеживается приблизительно с VII–VI тыс. до н.э. Керамические изделия во множестве присутствуют во всех известных сегодня неолитических памятниках, включая как поселения, так и погребения. Например, только в комплексе Баньпо (4500–3500 до н.э., в окрестностях г. Сиань, пров. Шэньси), относящемся к нижним слоям культуры Яншао, было найдено более 1000 целых керамических сосудов и около 50 тыс. их фрагментов.
Во всех региональных гончарных центрах были освоены исходные для изготовления керамики операции: выбор и обработка глины, приготовление керамического теста, формовка изделий, нанесение декора и обжиг.
Для культур Яншао основным керамическим материалом служили лёссовые осадочные породы бассейна Хуанхэ, состоящие из тонкозернистых частиц (диаметр — 0,01–0,05 мм), которые образовались предположительно из песчаной пыли, принесенной ветром из пустынь, и имеют в своем составе кварц, слюду, полевой шпат, известняк; эти породы характеризуются также высоким (до 30%) содержанием железа. В гончарном деле южного и юго-восточного регионов использовались в основном местные разновидности глин, принадлежащие к красноземам и отличающиеся повышенным содержанием гидрата окиси железа. Восточные культуры располагали местными сортами глин, относящимися к лугово-аллювиальным бескарбонатным почвам. Лёссовые глины, обладая жирностью и огнеупорностью, давали тем не менее относительно мягкий, пористый и толстостенный (ок. 5–6 мм) черепок. Южные, юго-восточные и восточные суглинистые и глинистые фракции, напротив, позволяли изготовлять изделия с предельно твердым и тонкостенным черепком. Высшим технологическим достижением неолитического гончарного дела признается имеющая толщину стенок от 2,2–0,8 до 0,2 мм южная и восточная керамика III тыс. до н.э.
Изготовление керамического теста начиналось с удаления содержащихся в породе примесей и сора. Самый простой способ очистки осуществлялся путем промывки (отмучивания). Глину разводили в воде и взбалтывали, благодаря чему муть, т.е. собственно глинистая масса, оседала на дне, а сор поднимался на поверхность. Затем муть отделяли и обезвоживали, получая пластическую массу, пригодную для формовки изделия. Степень очистки определяет качество керамического теста («грубое» или «чистое»). Для уменьшения усадки глины при сушке и предотвращения растрескивания сосудов в процессе обжига в керамическое тесто добавлялись так называемые отощители — различные вещества, например мелко истолченные раковины жемчужной устрицы, тальк, шамот, однако чаще всего во всех региональных гончарных центрах в этом качестве использовали кварц (как правило, в виде более или менее крупного песка). Стандартный состав яншаоской керамики включает около 60% чистой лёссовой глины и 40% мелкозернистого песка. Примечательно, что использование песка в течение

Кувшин-*ху*. Культура Лянчжу, 3200–2200 до н.э., пров. Цзянсу

Декоративно-прикладное искусство и ремесло

многих веков оставалось характерной особенностью китайского керамического производства, включая и некоторые сорта «каменной» керамики. К началу III тыс. до н.э. гончарство южных, юго-восточных и восточных культур практически полностью перешло к выпуску изделий из тонкоглинистого и тщательно отмученного теста, что способствовало не только уменьшению толщины черепка, но и усложнению форм сосудов. Следующая технологическая операция — формовка изделий — имела на протяжении неолитической эпохи несколько эволюционных стадий, развиваясь от ручной лепки, формовки шаблонным и спирально-ленточным методами к созданию предметов с помощью поворотного и гончарного круга. Ручная лепка наиболее широко использовалась в гончарном деле древнейших очаговых культур. Уже в Баньпо вручную лепились части сосудов, элементы рельефного орнамента и (очень редко) целые изделия. Основная масса керамики изготовлялась формовкой по шаблону и, несколько позже, спирально-ленточным методом. Формовка по шаблону — самый ранний известный в мировом гончарном деле технологический способ, который заключается в обмазывании слоем глины внутренней поверхности какого-либо предмета, чаще всего — плетеного изделия, в результате чего готовая вещь сохраняла на поверхности характерный оттиск плетения, расположенный в вертикальном направлении. Формовка спирально-ленточным методом осуществлялась так: на посыпанной песком доске делалось дно сосуда в виде круглой лепешки, края которой затем отгибали, накладывая на них вкруговую раскатанные ленты гончарного теста и наращивая таким образом стенки сосуда. На заключительном этапе формовки изделие помещали под груз или просто давили руками на стенки, чтобы удалить воздух и влагу с участков соединения лент. Поворотный круг — деревянная подставка, приводимая в движение руками, был изобретен в Китае в конце V тыс. до н.э. Раньше всего (ориентировочно между 4300–3100 до н.э.) его использование отмечено в гончарном деле юго-восточных культур. В пределах IV тыс. до н.э. поворотный круг получил повсеместное распространение на юго-восточных, восточных и южных территориях. В III тыс. до н.э. круг стали применять также в западнояншаоских культурах при формовке и росписи изделий, что предопределило особенности их декора: рисунок украшал только горло, плечи и верхнюю часть тулова сосуда, а нижняя, неудобная для росписи поверхность оставалась неорнаментированной. Гончарный круг тоже является изобретением мастеров Юго-Восточного или, возможно, и Южного Китая. Он появился предположительно в конце IV — начале III тыс. до н.э. (т.е. почти на тысячу лет раньше, чем в Средиземноморье) и к середине III тыс. до н.э. уже прочно утвердился в гончарном деле юго-восточных и восточных культур. Однако наиболее сложные по формам категории изделий продолжали лепить вручную, применяя поворотный и гончарный круг лишь для их доработки.

Отделка была тесно связана как со способом производства, так и с назначением изделий. Стенки сосудов могли полироваться специальными бамбуковыми гребнями, костяными, деревянными или керамическими лощилами до появления характерного блеска. После полировки сосуд погружался в специально приготовленный и тщательно очищенный от примесей жидкий глинистый раствор, который способствовал тому, что поверхность керамического предмета становилась еще более гладкой и блестящей. Вслед за этим могли дополнительно использовать слой ангоба — декоративного покрытия цветной глинистой массой, в которую окунали сосуд, либо наносили ее на стенки хорошо просушенного изделия, тонируя ангобом всю поверхность или только отдельные части, предназначенные для росписи. Маскируя структуру черепка и обладая свойством равномерно впитывать краску, ангоб служил оптимальным подготовительным слоем для рисунка. Однако он мог фигурировать и в качестве самостоятельного декоративного приема, являясь единственным украшением изделия. Ангобирование практиковалось в подавляющем большинстве региональных гончарных центров, что делает его одной из технологических и художественных примет керамики неолитического Китая. В определенном отношении оно предшествовало такой важней-

Центральнояншаоский кувшин-*ху* [*1*]. Комплекс Бэйшоулин, пров. Шэньси. 4800–4300 до н.э.

шей операции более развитого керамического производства, как глазурование. Региональные гончарные центры располагали собственными палитрами ангобов, что, подчеркивая их самобытность, стало признаком атрибуции изделий. Так, в керамике Яншао применялся ангоб белого, красного либо красновато-коричневого цветов. Установлено, что белый ангоб изготовляли на основе известняка или доломита, а в состав красного ангоба входили вещества с высоким процентным содержанием железа. В гончарном деле регионов вне Яншао были также разработаны ангобы других цветов — черного, желтого.

Обжиг осуществлялся в гончарных печах, отличавшихся весьма сложным и совершенным для того времени устройством. Сохранились остатки неолитических печей двух основных конструктивных типов. Один из них характеризуется вертикально расположенной конструкцией, состоящей из мешкообразной топки и камеры для обжига, расположенной как бы на втором этаже. Высота такой печи колеблется от 1,3 до 3 м, диаметр у основания равнялся 1,9–2,75 м. Наверху, вместо трубы, обычно делались прямоугольные отверстия (общим числом до 6 штук), через которые отводились дым и газы, что позволяло обеспечивать в обжиговой камере более равномерную температуру. Другой вариант конструкции представляют горизонтальные цилиндрические печи «пещерного типа». Обжиговая камера располагалась в них не прямо над топкой, а несколько сбоку. Теплый воздух из топки проходил через наклонный газоход длиною до 2,1 м, затем расходился по трем специально предусмотренным ответвлениям и попадал в обжиговую камеру через прямоугольные отверстия числом до 10 штук (обычно размер каждого отверстия составлял 10×5 см). Устройство печи «пещерного типа» гарантировало сравнительно большую равномерность температуры, поскольку изделия, помещаемые ближе к отверстиям газохода, не перекалялись, а более удаленные не оставались не обожженными. Перепад температуры в обжиговой камере не должен превышать 30–50°, и сделанные находки показывают, что неолитические мастера знали это правило. В печах горизонтального типа обжиговая камера обычно была круглой и отличалась небольшими размерами (диаметр — 0,8–1 м), поэтому одновременно обжигали всего 4–5 предметов средних размеров или один крупный сосуд.

Яншаоская керамика создавалась при температуре 800–850°, вполне достаточной для лёссового керамического теста. Но другие сорта глин требовали более высокой температуры обжига, побуждая местных мастеров постоянно искать способы ее повышения. В гончарном деле ранних южных, юго-восточных и восточных культур температура обжига тоже не превышала 850°, но уже к III тыс. до н.э. она была доведена по меньшей мере до 1000°. Высказанные в специальной литературе предположения о возможности температурного режима в 1300–1400° сомнительны, поскольку даже 1000–1100° следует признать очень высокой температурой, приближающейся к границе режима обжига фарфора. Столь высокая температура могла быть достигнута на древесном топливе исключительно за счет сильной тяги.

Неолитические мастера, по-видимому, применяли два в принципе возможных способа обжига керамики — окислительный и восстановительный (путем перекрытия доступа кислорода), целенаправленно используя их для получения желаемой окраски готовых изделий. При окислительном обжиге железо, содержащееся в природном материале, вступало в реакцию с кислородом и превращалось в окись железа, которая придавала черепку красный цвет. При восстановительном обжиге окислительный процесс предотвращался, и черепок сохранял свой естественный цвет, например серый в керамике Яншао. Если сосуды ставили в обжиговую камеру «горкой» (вкладывая один в другой), то некоторые из них получались красного цвета снаружи и серого изнутри, другие же, напротив, оказывались внутри красными и двухцветными снаружи, причем нижняя часть была серого, а верхняя — красного цвета.

Западнояншаоская бутыль-*пин* [*4*], декорированная росписью по ангобу. Культура Мацзяяо, пров. Ганьсу. 3300–2050 до н.э.

Самая совершенная и своеобразная в технологическом плане неолитическая керамика является достижением восточной культуры Луншань (*Луншань вэньхуа*, III тыс. до н.э., п-ов Шаньдун). По цвету черепка она определяется в научной литературе как «черная керамика» (*хэй-тао*). Секрет ее изготовления долгое время оставался загадкой, но недавно было высказано предположение, что луншаньская керамика получалась в результате восстановительного обжига в условиях недостатка кислорода и избытка окиси углерода. При наличии в глине хотя бы 10% окиси

железа в ходе такого обжига образуется диспергированный углерод, придающий черепку сплошной черный цвет.

В функциональном отношении неолитическая керамика подразделяется на две основные группы, включающие бытовую и ритуально-погребальную утварь. Последняя существовала в качестве погребального инвентаря или использовалась в каких-либо ритуально-церемониальных целях, например для хранения или преподнесения жертвенной пищи. Бытовая утварь подразделяется на три вида: столовая, кухонная (предназначенная для приготовления пищи) и хозяйственная посуда (служившая для хранения жидкостей и продовольственных припасов). В целом насчитывается более 30 категорий сосудов, причем каждая обладала собственным набором форм. Столовая утварь состоит из 11 основных категорий, в том числе чашки (*бо* [*3*]), миски (*пэнь*), чаши-пиалы (*вань* [*3*]), стаканы (*бэй* [*3*]), блюда (*пань*), бокалы (*доу* [*1*]), представлявшие собой сосуды на высокой ножке; кухонная — насчитывает 4 категории, включая котлы (*фу* [*17*]) и треножники (*дин*). Хозяйственная посуда распадается на 5 категорий, наиболее распространенными в этом ряду являлись горшки (*гуань* [*7*], высота 6–20 см) и кувшины (*ху* [*1*], высота до 60 см).

Формы сосудов существенно различаются в каждой из региональных традиций, служа одним из основных показателей самобытности местного художественного творчества. Керамика Яншао характеризуется стандартизацией и лаконизмом форм, четкостью силуэтов и скупостью дополнительных деталей. Керамика юга, юго-востока и востока, напротив, тяготеет к многообразию и сложности конфигураций, обилию вспомогательных элементов. Так, в южном гончарном деле были особенно распространены сосуды-*доу* [*1*] (высота до 20–25 см), представляющие собой чашу на высокой, массивной ножке, как правило, трапециевидного профиля. В некоторых типах *доу* [*1*] используется съемная крышка.

В юго-восточном гончарном деле сосуды-*доу* [*1*] отличались еще большим разнообразием: одни из них характеризуются мелким туловом, имеющим прямое или слегка суженное устье, другие — округлым или сложным профилем с перетяжками в нескольких местах и т.д. Ножки могут быть как длинными (составляя до четырех пятых общей высоты), так и приземистыми, приближаясь к форме конуса или превращаясь в опору изогнутого профиля. Самой популярной и показательной категорией для восточной керамики являются стаканы-*бэй* [*3*] трех различных типов. К первому принадлежат сосуды с туловом цилиндрической или конической формы, снабженные боковой ручкой (почти точные аналогии современной кружки). Другой тип представляют «стаканы-кубки» (*кун-бэй*), известные в нескольких вариантах: например, сосуды, напоминающие бокалы, с туловом вогнутого профиля, расширенным горлышком и высокой ножкой; сосуды, подобные кувшинам с низкой или высокой ножкой, плавно переходящей в тулово. Третий тип восточных *бэй* [*3*] — «трехногие стаканы» (*сань цзу бэй*) с широким устьем и туловом вогнутого профиля, переходящим в высокую и тонкую ножку на плоской подставке, дополненной тремя маленькими ножками-опорами.

На юго-востоке и востоке Китая было изобретено несколько уникальных категорий и форм неолитической керамики, таких как кувшины-*куай* [*1*] — сосуды с шарообразным, эллипсоидным или широким овальным туловом, дополненным дугообразной боковой ручкой; тулово переходит внизу в три полые ножки сосковидной формы, а сверху завершается трубкообразным или раструбовидным сливом. По очертаниям такие кувшины нередко напоминают фигуру животного (собаки, коровы). В восточных культурах они могли принимать вид полноценных скульптур (например, свиньи).

Северо-восточная керамика, напротив, характеризуется ограниченностью типов и форм изделий, их предельной простотой. Преобладают сосуды, имеющие плоское основание и сильно вытянутое по вертикали тулово, которое приближается к цилиндру или конусу. Эта форма, получившая в археологии название *тун-син*, «подобная бамбуковому коленцу», реализовалась как в хозяйственной (*гуань* [*7*]), так и в столовой (*бэй* [*3*]) посуде. Поразительна ее устойчивость на протяжении нескольких тысячелетий, что свидетельствует о консерватизме местного гончарного дела и высокой степени преемственности традиций художественного творчества.

Яншаоская миска-*пэнь*. Керамика, роспись

Керамика

Исходя из особенностей декора неолитическая керамика подразделяется на расписную (полихромная, крашеная или окрашенная) и монохромную (неокрашенная). Керамика обоих видов производилась во всех регионах, однако соотношение расписных и монохромных изделий в обследованных памятниках оказывается различным, что также служит важным показателем самобытности местных гончарных и художественных традиций. Основной ареал распространения расписной керамики соотносится с культурами Яншао, которые нередко обозначаются как «культуры расписной (окрашенной) керамики» (*цайтао вэньхуа*). Культуры юго-восточного и восточного регионов отмечены явным преобладанием монохромной керамики. В различных слоях этих культур количество расписных изделий колеблется от 1–2 до 10–12% от общего числа находок. К III тыс. до н.э. в этих регионах установилось абсолютное господство монохромной керамики. В некоторых южных памятниках расписная керамика составляет до 20% найденных гончарных изделий, тогда как в северо-восточных культурах ее образцы единичны.

Живописная палитра керамических изделий тоже существенно различается в зависимости от территориальной принадлежности вещей. В керамике Яншао росписи наносились только тремя красками — белой, красной и черной, хотя и варьировались в оттенках, включая черный, серовато-черный, коричневато-черный, коричневато-красный и темно-оранжевый тона. В состав пигментов красной гаммы входил гематит (кровавик — трехокись железа), белой и черной красок — известняк и соединения марганца соответственно. Однако точный химический состав яншаоских красок до сих пор не определен. Очевидно лишь, что они включали в себя какие-то вещества, способствовавшие сохранению красочного слоя. Роспись неолитической керамики в некоторых случаях нанесена поверх ангоба или же непосредственно на естественную поверхность сосуда, до либо после обжига. Во всех культурах Яншао практиковалась исключительно дообжиговая роспись. В гончарном деле южных, юго-восточных и восточных культур преобладала послеобжиговая роспись, которая отличается хрупкостью и характерным тусклым блеском. Искусство росписей по керамике достигло своего наивысшего расцвета в верхних слоях Западного Яншао (IV–III тыс. до н.э.). По мере эволюции были освоены многочисленные варианты узоров: геометрический, растительный орнаменты, а также изображения растений, животных и людей. Геометрический орнамент представлен в общей сложности более чем 20 разновидностями узоров и отдельных элементов. Среди них — точечный узор, образованный точками различных конфигураций и крючками; узор из полос (горизонтальных, косых, вертикальных, волнистых, зубчатых, зигзагообразных и дугообразных); комбинации простейших геометрических фигур (кругов, колец, ромбов, треугольников, дуг); зигзаги (например, «молния» и «лестничный» узор); спиралевидные мотивы (S- и C-образные спирали и производные от них графические комбинации); кресты (четырехконечный, двойной, свастика); сложносоставные узоры («сетки», «решетки», «шахматы», «меандры»). В яншаоском орнаментально-графическом искусстве были выработаны также особые оформительские принципы, устанавливающие четкую связь между формой и декором сосуда, и найдены стандартные графические решения, сводящиеся к симметричной или асимметричной группировке элементов узора. В результате орнаментальное поле изделия превращалось в замкнутую и самодостаточную художественную структуру, отмеченную ритмическим единством всех ее компонентов. Указанные семиотические закономерности росписей были рассчитаны на достижение заранее прогнозируемого зрительно-сенсорного эффекта, что дает основания рассматривать яншаоскую расписную керамику в качестве полноценного художественного явления, свидетельствующего о зарождении в неолитическом гончарстве эстетических основ, унаследованных более поздним китайским искусством.

Среди растительных мотивов преобладают изображения цветов и производные от них орнаменты. Зооморфные узоры образованы фигурами рыб, оленей (Баньпо), птиц (средние слои Яншао), лягушек (Западное Яншао). Заслуживает особого внимания композиция, составленная профильными изображениями рыб, помещенных на внешней поверхности сосудов и расположенных так, что они производят впечатление плывущего в воде рыбьего косяка.

Примечательна тенденция к сочетанию растительных и птичьих мотивов в разных вариациях (культура Мяодигоу, *Мяодигоу вэньхуа*, 5000–3000 до н.э.), которая, по-

Баньпоская миска-*пэнь* с изображениями рыб. Керамика

Декоративно-прикладное искусство и ремесло

лучив развитие в более позднем декоративно-прикладном искусстве, стала содержательной основой знаменитого живописного жанра «цветы и птицы» (*хуа-няо* [*хуа*], «живопись/изображения цветов и птиц»). Еще одна особенность орнаментально-графического искусства Яншао заключается в том, что зооморфные изображения постепенно переводятся в стилизованные рисунки и абстрактно-геометрические композиции. Так, в росписях Баньпо натуралистические трактовки рыб были полностью заменены их стилизованными изображениями, распавшимися впоследствии на составные части, которые постепенно трансформировались в геометрические фигуры, образовав новый тип узора. В росписях Мяодигоу в элементы геометрического орнамента преобразовались профильные изображения птиц, которые стали сочетаться с мотивами, производными от растительных форм. Благодаря этому возник наиболее типичный для мяодигоуских росписей тип орнамента из треугольников, дуг и точек, нередко сочетающихся с вертикальными полосами, «сетками», ромбами, вписанными в круг. Подобный способ трансформации явился одной из важных особенностей всей китайской орнаментики.

Антропоморфные мотивы представлены рисунками человеческого лица («баньпоские личины», см. **«Культы и верования неолитического Китая»** в т. 2), изображениями единичной, показанной в движении фигуры человека и даже многофигурными сценами. Одна из сцен украшает внутреннюю поверхность блюда-*пань*, найденного на восточной окраине пров. Цинхай (культура Мацзяяо, *Мацзяяо вэньхуа*, 3300–2000 до н.э.). Композицию составляют 15 человеческих фигурок, разбитых на три группы. Персонажи показаны в полный рост, графически обозначены детали их одеяния и прически. Фигуры, образующие каждую группу, держатся за руки, как будто в хороводе, участвуя в сцене ритуального танца, как считают современные исследователи. Предложенное в росписи горизонтальное композиционное построение, сочетающееся с членением сцены на отдельные сегменты, нашло в дальнейшем применение не только в китайском декоративно-прикладном искусстве, но также в монументальной и станковой живописи. Правомерно предположить, что в яншаоском графическом искусстве, по сути, начался процесс зарождения жанровой живописи и общих семиотических принципов китайского изобразительного искусства.

Росписи керамики южных культур отличаются особым колористическим богатством, поскольку в них применялся широкий набор красок, состоявший из черного, коричневого, серовато-красного и серо-желтого цветов и оттенков. Наблюдается неуклонное возрастание полихромии росписей и усложнение колористических решений благодаря использованию трех-четырех красителей для получения цвета необходимого оттенка. Сохранились также образцы уникальных по цветовой гамме изделий, например фрагмент сосуда, украшенный фиолетовым рисунком поверх красного ангоба, или сосуд, покрытый двухцветным — красным и апельсиново-желтым ангобом, по которому нанесены росписи фиолетово-черной и красной красками соответственно. Исследователи выделяют несколько вариантов геометрического и растительного орнамента. В первом из них преобладают узоры, составленные лентами, «цепочками» и повторяющимися простейшими фигурами (например, чередованием разнящихся по цвету лент и точек или лент в виде S-образных спиралей). Растительный орнамент представлен «лепестковым узором», стилизующим изображения цветочных лепестков, и узорами из побегов трав и древесных ветвей.

Особого внимания заслуживает расписная керамика, относящаяся к юго-восточной очаговой культуре Хэмуду (*Хэмуду вэньхуа*, 5000–3400 до н.э.). Ее цветовая гамма ограничена красками кофейного и коричневато-черного цветов, однако живописная тематика весьма разнообразна. Помимо геометрических узоров присутствуют росписи, состоящие из сильно стилизованных изображений птиц, черепах и неизвестных существ, напоминающих водяных пауков, которые складываются в пространные композиции.

Керамика восточных культур отличается не только тематическим разнообразием росписей, но и насыщенностью цветовой гаммы, сочетающей белую, черную, ярко-красную, красно-коричневую и светло-желтую краски. Геометрический орнамент сгруппирован в ком-

Керамика Мяодигоу (кувшин-*ху* [*I*]) с орнаментом, производным от зооморфных и растительных мотивов

позиции из зигзагов и мелкой «сетки», треугольников, ромбов, волнистых линий или S-образных спиралей, иногда в него вводятся фигуры в виде восьмиконечных звезд. Встречаются росписи с растительными и зооморфно-фантазийными мотивами, выполненные в специфической условно-декоративной манере. Это — композиции из криволинейных треугольников, точек, отрезков тонких прямых и кривых линий, в которых угадываются стилизованные изображения цветов и насекомых (например, так называемый узор «крылья бабочек»), или же фигуры увенчанных рогами фантастических существ, образующие подобие сюжетных сцен.

Северо-восточная расписная керамика, несмотря на единичность известных образцов, представляется своеобразным художественным явлением, отмеченным высоким уровнем орнаментально-графического и колористического мастерства, проявляющимся в росписях красной краской по черному ангобу и, наоборот, черной краской по красному фону. Эту керамику характеризуют также оригинальные типы орнамента: круговые линии и тонкие дуги соединены в повторяющиеся спиралевидные фигуры, которые производят впечатление стилизованных изображений цветочных головок или побегов растений.

В монохромной керамике употреблялось пять основных технологий нанесения декора, включавших резной, прорезной, штампованный, вдавленный и лепной орнаменты. Резной орнамент гравировался на поверхности сосуда тупым или острым инструментом. Ажурный прорезной орнамент, образованный сквозными отверстиями различной конфигурации, относится к числу специфических художественных приемов в керамике юго-восточных и восточных культур. Обычно его использовали для украшения ножек кубков и стаканов, испещренных отверстиями любых конфигураций (круглыми, овальными, ромбическими, треугольными, в виде восьмиугольных звезд), которые располагались в одну линию либо образовывали узоры, распространявшиеся на всю поверхность ножки.

Штампованный декор получали, используя оттиски различных предметов. В качестве штампов применялись веревка, плетеные и тканые изделия (корзинка, циновка, рыболовная сеть, холст), а также дары природы (косточки плодов, листья и злаки). Для нанесения оттисков существовали и специальные приспособления, напоминающие собой заостренные клинья, с помощью которых получались узоры, имеющие различные геометрические формы: треугольные, квадратные, конусовидные, прямоугольные, овальные и т.д. В гончарном деле Яншао наибольшее распространение получили веревочные оттиски, сделанные как тонкой, так и грубой веревкой. Чаще всего они покрывают большую часть сосуда или всю поверхность, группируясь в виде вертикальных, горизонтальных, диагональных либо переплетенных друг с другом линий.

Вдавленный орнамент — своего рода негативный рельеф, который тоже можно получить путем нанесения оттисков, поэтому его нередко объединяют со штампованным орнаментом. Простейшей разновидностью является «ногтевой узор», т.е. углубления, проделанные ногтем мастера. Примеры тому многочисленны практически во всех региональных гончарных центрах и на протяжении большей части неолитической эпохи.

Лепной орнамент включает в себя различные рельефные детали, в основном — выпуклые полосы. Встречаются также фигуративные изображения, которые правомерно рассматривать в качестве образцов пластического искусства. В яншаоской керамике применялись налепы в виде простейших геометрических фигур (круглые, овальные, треугольные и прямоугольные), обычно располагавшиеся по верхней или средней части тулова. Известно и несколько вариантов выпуклых полос (гладких, плоских, круглых, волнистых, зубчатых, «кольцевых»), украшающих как верхнюю часть тулова сосуда, так и всю его поверхность. Значительно большим разнообразием и эстетичностью отличался налепной орнамент в керамике юго-восточных и восточных культур, применявших декоративные рельефы в форме полукольца, короткого «гребня» и сосковидных «бугорков», которые, как правило, располагаются группами, образуя специфические узоры. Лепные полосы в гончарстве этих районов обогатились гребневидными лентами и рельефами, имитирующими веревочное плетение; плетенками могли оформляться и боковые ручки изделий. В гончарном деле верхних слоев юго-восточных и восточных культур в технике налепного орнамента часто исполнялись целые композиции. К оригинальным местным узорам относится «бамбуковый

Восточная расписная керамика. Эпоха неолита

орнамент» (в виде «коленца бамбука»), состоящий из выпуклых граней. Для юго-восточной и восточной керамики характерно также сочетание в одном изделии различных орнаментальных элементов, причем насыщенность декора сопоставима со сложностью самого предмета. Это хорошо видно на примере всех типов кубков (*доу* [*1*]), декор которых обычно включает и «струнный узор», и «коленца бамбука», и прорезной орнамент, состоящий из отверстий различных конфигураций.

Орнаментально-пластические способы декоративной отделки вещей, используемые в неолитическом гончарном деле, предвосхищают главные виды рельефного орнамента, популярные в развитом керамическом производстве: резной орнамент является предшественником гравировки, штампованный — перфорации, налепной — собственно рельефа.

На материале керамики прослеживаются две генеральные линии в художественном творчестве неолитического Китая, соотносящиеся с культурами, группирующимися в бассейнах Хуанхэ и Янцзы. Произведениям, созданным представителями культур Яншао (бассейн Хуанхэ), присущ определенный художественный консерватизм и тяготение к самовыражению в графических образах, сказавшиеся в строгости форм изделий и преобладании расписной керамики над монохромной. Предметно-творческая деятельность обитателей южного, юго-восточного и восточного регионов, напротив, отмечена поиском художественных новаций, выражающимся в постоянном стремлении к изобретению новых вариантов конструктивных и формальных решений, созданию уникальных по композиции и художественному оформлению вещей. Тенденция к усложнению архитектоники сосудов совместно с приоритетным использованием рельефных видов орнамента свидетельствует о наличии у носителей культур, расположенных в бассейне Янцзы, развитого пространственного воображения.

Завершающий этап развития неолитической керамики связан с культурой Луншань, в гончарстве которой сосуды стали приобретать все более унифицированные и строгие формы. Их силуэтные линии в целом упростились, декор был сведен к штампованному геометрическому орнаменту. Именно в таком виде луншаньская керамика начала распространяться в другие регионы неолитического Китая, прежде всего на территорию среднего течения Хуанхэ. В прежних местах расположения культур Яншао практика изготовления расписной керамики в скором времени прекратилась. Судьба других неолитических культур и их гончарных традиций остается неизвестной.

***Керамика древнего Китая* (*II–I тыс. до н.э.*).** В археологических материалах, относящихся к эпохе существования древнейшего китайского государства — Шан-Инь (XVII–XI вв. до н.э.) и первой половине эпохи Чжоу (XI–III вв. до н.э.), керамика, вытесненная из погребального инвентаря бронзовыми сосудами, занимает сравнительно скромное место. Подавляющее большинство вещей, относящихся к «горшечному товару», было выполнено при температуре в 800–900° из красных и серых глин (предположительно третичного периода, залежи которых обильны в бассейне Хуанхэ), с добавлением лёссового песка. Преобладают монохромные и орнаментированные штампованным геометрическим узором сосуды, формы которых в целом соответствуют образцам неолитической керамики в ее позднейших вариантах. Приблизительно с VII в. до н.э. древнекитайское гончарство вступило в новую фазу развития, характерными чертами которой явились копирование в керамике бронзовых форм и последовавшее несколько позже возрождение расписных изделий. Выпуск вещей, стилизующих категории и декор бронзовых сосудов, раньше всего был налажен в южных и юго-восточных центрах, принадлежавших соответственно царствам Чу (Чу-го, XI–III вв. до н.э.) и Юэ (Юэ-го, VIII в. — 333 до н.э.). Известен насчитывающий 26 единиц комплект керамики Юэ первой трети IV в. до н.э. Входящие в него сосуды, украшенные сплошным штампованным геометрическим орнаментом, точно воспроизводят формы бронзовых предметов. В довершение сходства они покрыты глазурью коричневого цвета, подобного окраске бронзы.

Расписная керамика периода Чжань-го, копирующая бронзовые изделия. Пров. Хэнань

В IV–III вв. до н.э. керамика, копирующая не только формы, но также рельефный и скульптурный декор бронзовых сосудов, производилась уже

повсеместно. Параллельно этому в нескольких региональных гончарных центрах был налажен выпуск расписной керамики, тоже ориентированной на стилизацию бронзовых изделий. Примечательно, что два таких центра находились в районе среднего течения Хуанхэ, вблизи совр. г. **Лоян** пров. Хэнань, т.е. в месте расположения культуры Яншао. Здесь производилась посуда с зооморфными изображениями (лягушек, рыб) и геометрическим орнаментом, исполнявшимся красной, зеленой, коричневой и светло-лиловой красками по разноцветному (коричневато-зеленому или темно-зеленому) ангобу. Не менее своеобразные вещи выпускались в гончарном центре на территории северной части совр. пров. Цзянсу, выявленном в результате археологических работ 1990-х годов. Рисунок на сосудах, состоящий, как правило, из широких размашистых линий и штрихов, достаточно точно воспроизводит декор бронзы, отличаясь при этом насыщенностью цветовой гаммы и смелостью колористических решений. В живописи сочетаются белая, черная, желтая, ярко-синяя (индиго) и зеленая краски, нанесенные на ангобированный фон красного, белого и зеленого цвета.

Расписная керамика производилась и при Ранней/Западной Хань (Цянь/Си Хань, 206 до н.э. — 8 н.э.), но дошла в незначительном количестве предметов, видимо, сугубо ритуального назначения (погребального инвентаря). Тем не менее имеющиеся образцы привлекательны благодаря высокому уровню живописного декора, выполненного тонкими, элегантными линиями, с использованием красной и черной красок, по белому ангобу. Особое распространение получили фризовые композиции, включая изображения «четырех духов» (*сы шэнь*), и сюжетные сцены, близкие по содержанию и стилистике к последующим погребальным рельефам и стенописям, что позволяет рассматривать эти росписи в контексте генезиса китайского живописного искусства. Начиная с первых столетий н.э. (эпоха Поздней/Восточной Хань, Хоу/Дун Хань, 25–220 н.э.) ведущее место в китайском керамическом производстве заняли сорта, относящиеся к «каменной» керамике, представленные в подавляющем большинстве монохромными изделиями.

Начальные этапы развития «каменной» керамики. Согласно новейшим археологическим данным, изделия из каолиновой глины, фигурирующие в специальной литературе как *бай-тао*, «белая керамика», «керамика из белой [глины]», начали производить уже гончары эпохи неолита (в пределах IV–III тыс. до н.э.). Сегодня известно два главных центра «белой керамики» на юго-востоке и востоке Китая, принадлежавшие соответственно культурам Мацяо (*Мацяо вэньхуа*, III тыс. до н.э., на территории совр. г. Шанхай) и Давэнькоу (*Давэнькоу вэньхуа*, V–III тыс. до н.э., в центральной части п-ова Шаньдун). Художественное наследие обоих центров составляют сосуды, украшенные штампованным орнаментом из переплетенных S- и X-образных линий и прошедшие обжиг в температурном режиме около 1000–1150°. «Белую керамику» продолжали производить и в гончарстве культуры Луншань, откуда она, видимо, распространилась в гончарные центры бассейна среднего течения Хуанхэ.

Следующий этап в истории «каменной» керамики соотносится с эпохой Шан-Инь. Благодаря улучшению керамического теста и повышению температуры обжига вещи этого периода были настолько близки фарфору, что их принято обозначать как *юаньши-цы* — «примитивный фарфор» или «протофарфор». Выполненные из каолина с добавлением мелкозернистого кварца (песка) и обожженные при температуре 1050–1150°, эти изделия имеют тонкостенный твердый черепок белого цвета с чуть заметным желтоватым, зеленоватым или серым оттенком. Как удалось установить, «примитивный фарфор» выпускался в серии гончарных центров, образовывавших два крупных производственных ареала — «северный» (*бэйфан дицюй*) и «южный» (*наньфан дицюй*). К первому относились мастерские, находившиеся в районе среднего и нижнего течения Хуанхэ и в столице (которая размещалась в районе совр. г. Аньян, северная оконечность пров. Хэнань; см. т. 2 **Иньсюй**). Ко второму принадлежали многочисленные центры, расположенные в районах среднего и нижнего течения Янцзы: на территории современных провинций Аньхой (район гор Хуаншань), Цзянсу (район оз. Тайху) и Чжэцзян (районы г. Ханчжоу и гор Тяньтайшань).

Самым показательным образцом иньского «примитивного фарфора» признан найденный еще в 1940-х годах кувшин-*гуань* [*7*] (высота 33 см), стилизующий бронзовый сосуд. Вся его поверхность украшена орнаментом в виде горизонтально расположенных чере-

Неолитический кувшин-*куай* [*1*] из каолиновой глины. Пров. Шаньдун

дующихся узорных или гладких зигзагообразных полос и мелких повторяющихся меандров, выполненных в низком рельефе. Горлышко орнаментировано плоскими фигурами драконов-*куй*, а нижняя часть — двумя зооморфными личинами. Хотя этот кувшин был обнаружен среди руин иньской столицы, не исключено, что в действительности он был выполнен в «южных» мастерских. Однако в любом случае он может служить примером высоких достижений сложившейся гончарной традиции.

Уже в эпоху Шан-Инь древнекитайские керамисты освоили технику глазурования вещей. Древнейшие известные сегодня образцы так называемой *юаньши цин-цы* — «примитивной зеленой керамики», тоже выполненные из каолиновой глины и покрытые глазурью зеленого, горохового и пепельно-желтого цветов, были найдены (1950-е гг.) на территории археологического комплекса **Эрлиган** (совр. г. Чжэнчжоу, пров. Хэнань), первой столицы (XVII–XVI вв. до н.э.) государства Шан-Инь. Согласно мнению большинства специалистов, первенство в изобретении «примитивной зеленой керамики» в действительности принадлежит юго-восточным мастерским (совр. пров. Чжэцзян), откуда образцы этих изделий и были привезены в Эрлиган.

Установлено, что в XI–VII вв. до н.э. на юго-востоке Китая возникла целая сеть гончарных центров, специализировавшихся на выпуске глазурованной «каменной» керамики, но с IV–III вв. до н.э. ареал ее производства неуклонно расширялся. Несмотря на определенные технико-художественные различия продукции разных региональных центров, глазурное покрытие имело универсальную рецептуру: его обязательными ингредиентами являлись свинцовые плавленые добавки и окись железа, придающая глазури серо-голубой, зеленый или зеленовато-коричневый цвет. Этим объясняется выбор термина, применяемого для обозначения древнекитайской глазурованной «каменной» керамики, — *цин-цы*, «зеленая керамика», хотя в современной научной литературе выделяется несколько ее сортов, различающихся оттенками. Среди них — *гуйхуй-цы*, «керамика [с глазурью] пепельного [цвета]», и *люйю-цы*, «керамика с зеленой глазурью» — покрытием серовато-зеленого и ярко-зеленого цвета соответственно. При Хань выпуск различных сортов «зеленой керамики» был налажен практически во всех районах нижнего и среднего течения Янцзы (совр. пров. Цзянсу, Аньхой, Цзянси, Хубэй, Хунань). В некоторых мастерских изготовлялись предметы, имевшие черепок толщиной в 0,8 см, что требовало очень тщательной обработки природных материалов, а температура обжига была доведена до 1310°. В I–II вв. был изобретен новый тип глазури — черного цвета, обеспеченного присутствием в ее составе оксида (закиси) железа. Это изобретение в дальнейшем привело к возникновению самостоятельного семейства «каменной» керамики — *хэй-цы* («черный фарфор», англ. blackwares), которое образовывали сорта с декоративным покрытием черной или темно-коричневой глазурью.

***Керамика эпохи Шести династий* (*Лю-чао, III–VI вв.*).** Период III–VI вв. стал временем наиболее интенсивного развития «зеленой керамики», окончательно занявшей ведущее место в китайском гончарстве. Главные центры по-прежнему были сосредоточены на территории пров. Чжэцзян, где сегодня установлено существование четырех из них, объединявших десятки мастерских. Часть их, например Шанъюй-яо (на территории уезда Шанъюйсянь), Фушэн-яо (уезд Шаосинсянь), возникли еще в глубокой древности, другие, в том числе Усин-яо (уезд Усинсянь), были организованы уже в III–IV вв. Качество вещей неуклонно повышалось, репертуар изделий расширялся. В состав керамического теста стали вводить не только песок, но и «фарфоровый» камень. Температура обжига была доведена до 1170–1250°, что позволяло получать изделия с очень твердым стекловидным черепком, близким по цвету к фарфоровому. В глазурь примешивались известковые и щелочные добавки, благодаря чему глазурное покрытие легко плавилось, образуя на стенках сосудов живописные потеки, форма которых обладала собственной декоративностью. Если древняя «зеленая керами-

«Каменная керамика» с глазурным покрытием. Эпоха Шан-Инь

Блюдо в виде цветка лотоса. Керамика, серо-зеленая глазурь. IX в.

ка» представлена главным образом погребальными сосудами и некоторыми предметами столовой утвари (чашки, блюда), то в эпоху Шести династий в такой технике исполнялись практически все категории посуды, а также погребальная пластика — модели кухонных плит, строений, фигурки людей, животных, и специфические ритуальные предметы. К числу последних относятся, во-первых, *хунь-пин* (досл. «ваза [для] души-*хунь*»; см. т. 2 **Хунь**) — сосуды-кувшины, снабженные крышками в виде многофигурных скульптурных композиций, образованных рельефными и трехмерными изображениями. Во-вторых, *ху-цзы*, «тигровые кувшины», в виде фигуры тигра с крыльями, которые исполнялись на протяжении III в. В-третьих, сосуды-*цзунь* [*2*] (изначально — категория древних бронзовых сосудов), тоже имеющие вид скульптур. Характерным примером последних служат емкости в форме сидящих зверей — медведя и фантастического чудовища со свирепо оскаленной пастью (высота ок. 30 см, находки 1966, 1976 гг.). Особый отдел «зеленой керамики» составляют скульптурные подставки для лампад (*чжу тай*, высота 11–25 см, длина 18–30 см), среди которых присутствуют изображения «крылатого барана», «крылатого коня», «львиной собаки» (*шицзыгоу*; см. **Ши-цзы**). В IV–V вв. частое использование в декоре посуды определенных зооморфных элементов привело к стандартизации типов изделий. Наибольшей популярностью среди них пользовались «кувшины с петушиной головой» (*цзитоу-ху*, другое название «кувшины с небесным петухом», *тяньцзи-ху*), снабженные скульптурным носиком в виде «протомы» петуха с детально проработанными головой и гребнем. Введение в декор столовой утвари пластических зооморфных мотивов в дальнейшем стало принятым орнаментальным приемом в китайском керамическом производстве.

Кроме «зеленой керамики» в некоторых юго-восточных мастерских создавались и специфические сорта с черным и темно-коричневым глазурным покрытием, наподобие изделий мастерских Дэцин-яо (уезд Дэцинсянь). Ряд керамических центров, известных благодаря оригинальным сортам «каменной» керамики, утвердился в других районах Южного Китая. Так, мастерские Хунчжоу-яо (совр. уезд Цюйцзянчжэнь, в северной части пров. Цзянси, приблизительно в 70 км к югу от г. Наньчана) производили столовую посуду, стилизующую цветочные бутоны, богато украшенную изнутри рельефным растительным орнаментом и покрытую черной, зеленочерной и желто-черной глазурью. Отдельного упоминания заслуживают мастерские Оу-яо (местность Вэньчжоу, на юго-востоке пров. Чжэцзян), в которых впервые на юге Китая была освоена техника подглазурной росписи. Эти мастерские наладили выпуск сосудов, сплошь покрытых росписью из крохотных (с булавочную головку) коричнево-черных точек, поверх которых наносилась коричневая же глазурь. В некоторых случаях скопления точек образуют сильно стилизованные головки цветов или растительные орнаменты.

Судя по имеющимся археологическим материалам, в V–VI вв. активизировалась работа мастерских Северного Китая, попавших в IV в. под владычество чужеземных правящих домов. К середине VI в. в них выпускали исключительно сложные по конфигурации и украшенные пластическими узорами (чаще всего стилизующими цветы лотоса) изделия, которые явно восходят к ближневосточной и центральноазиатской металлической посуде. Однако главным достижением «северного» гончарства признана разработка особого сорта «каменной» керамики — *бай-цы* («белая каменная керамика»), представленной изделиями очень высокого качества с белой глазурью. Находки *бай-цы*, сделанные впервые в 1971 г. на севере пров. Хэнань в погребении Фань Цуя (549–575), сановника царства Северное Ци (Бэй Ци, 550–577), свидетельствуют об изобретении этого сорта керамики, послужившего предтечей фарфора, в одном из региональных гончарных центров Северо-Восточного Китая уже в середине VI в. Кроме того, в «северном» гончарстве продолжила развитие традиция окрашенной керамики, также обогатившаяся техникой подглазурной росписи. В мастерских Цычжоу-яо (совр. уезд Цысянь на юге пров. Хэбэй), возникших предположительно в IV в., активно производились изделия, украшенные коричнево-черной росписью красками на основе меди по белому или цвета слоновой кости ангобу, покрытые затем глазурью.

Кувшин *хун-пинь*. Керамика, декор. Эпоха шести династий

Декоративно-прикладное искусство и ремесло

Керамика эпохи Тан (618–907). Главными событиями китайского гончарства эпохи Тан считаются дальнейшее развитие прежних сортов «каменной» керамики, расширение географии керамических центров, сопровождавшееся появлением новых сортов и изобретением фарфора. В письменных источниках, характеризующих эту эпоху, называются следующие крупнейшие керамические центры: мастерские Юэчжоу-яо, Динчжоу-яо, Учжоу-яо, Юэчжоу-яо, Шоучжоу-яо и Хунчжоу-яо. Новейшие археологические находки позволили удлинить этот список до 18 гончарных центров. Главное место в иерархии керамических сортов занял новый вариант «зеленой керамики», получивший название *юэ-цы*, «юэская керамика», по имени области Юэчжоу (в правобережной зоне Ханчжоуского залива, в восточной части совр. пров. Чжэцзян). Известный как Юэчжоу-яо («мастерские/печи Юэчжоу») этот керамический центр в действительности объединял множество мелких мастерских (территории совр. уездов Шаосинсянь, Сяошаньсянь, Шанъюйсянь и Юйяосянь). Располагаясь на площади более 70 кв. км, они были сконцентрированы вокруг оз. Шанлиньху, служившего для них главным источником воды. «Юэская керамика» отличалась от предшествующих ей сортов *цин-цы*, производимых в этой же местности в III–VI вв., несколькими существенными чертами. Во-первых, большей тщательностью очистки компонентов керамического теста, в результате чего черепок изделий приобрел устойчивый серовато-белый цвет, хотя температура обжига оставалась в прежних пределах и даже несколько снизилась (до 1190–1200°). Во-вторых, усложнением рецептуры глазури за счет введения в нее новых минеральных добавок, в том числе титана и оксида меди, обеспечивавших глазурному покрытию насыщенные желто-зеленые и зеленые тона. Благодаря им керамические изделия становились внешне похожими на нефритовые предметы. Кроме «потеков» глазури, служивших основным декоративным элементом, сосуды отделывались рельефными изображениями драконов и птиц, а иногда украшались и краткими иероглифическими надписями, указывающими назначение вещей, например «чашка для чая», «чашка для горького чая». Не исключено, что мастерские Юэчжоу-яо были казенным производственным центром, работавшим на нужды двора (так называемые секретные печи, *бисэ-яо*). Археологическим подтверждением догадки о том, что «юэская керамика» относилась к предметам роскоши, использовалась в качестве пиршественной и храмовой утвари, явилась сделанная в 1987 г. на территории монастыря Фамэньсы (к северо-западу от совр. г. Сиань, пров. Шэньси) находка комплекта из 16 предметов, полученного иерархами монастыря в дар от членов танской императорской фамилии.

Являющаяся предшественницей знаменитых селадонов — керамики, выпускавшейся в мастерских Лунцюань, «юэская керамика» послужила образцом для многих других производств танского времени. На юго-востоке страны крупнейшим центром по выпуску имитаций *юэ-цы* стали мастерские Учжоу-яо, также объединявшие множество печей, находившихся в центральной части пров. Чжэцзян (совр. уезды Цзиньхуасянь, Ланьсисянь, Дунъянсянь, Юнкансянь и т.д.). Эти печи работали на местных разновидностях каолина, относившихся к красноземам, и наряду с имитациями «юэской керамики» выпускали специфическую посуду с декоративным покрытием темно-красной и темно-серой глазурью. Несколько крупных региональных центров функционировали и в районах среднего течения Янцзы. Наряду с уже упомянутыми мастерскими Хунчжоу-яо это: Шоучжоу-яо и Сяо-яо, находившиеся в пров. Аньхой (в ее центре, вблизи совр. г. Хуанань, и в северной оконечности — уезде Сяосянь, соответственно), они славились чайной посудой с глазурью желтого, зеленого и (реже) белого цветов, а также Юэчжоу-яо [*1*] (совр. уезд Сянъиньсянь, север пров. Хунань) — место производства изделий с зеленой, желтой, коричневой и зелено-коричневой глазурью.

«Юэская керамика». Эпоха Тан

Среди «северных» центров, в наибольшей мере отразивших влияние традиции монохромной глазурованной керамики, следует назвать мастерские Яочжоу в центральной части совр. пров. Шэньси (в 90 км к северу от г. Сиань), ставшие известными благодаря археологическим работам. К 1984 г. здесь были обнаружены остатки более 40 мастерских, 50 обжиговых печей и внушительное число изделий, относящихся к эпохам Тан, Пяти династий (У-дай, 907–960) и Северной Сун (Бэй Сун, 960–1127). Согласно высказанному соображению, именно эти мастерские назывались при Тан Динчжоу-яо и были местом первоначального производства керамики с темным глазурованным покрытием.

Однако в целом в гончарстве районов среднего течения Хуанхэ наибольшую популярность получили сорта, покрытые полихромными глазурями и выполненные преимущественно из обычных глин. Особой известностью пользуется «трехцветная поливная керамика» (*саньцай-тао*) или «керамика с разноцветной/полихромной глазурью» (*цайсэю-тао*). В современном искусствоведении этот сорт керамики единодушно считается одним из высших достижений всего декоративно-прикладного искусства эпохи Тан, в котором нашли воплощение важнейшие эстетические установки времени и отразилось влияние на китайское искусство чужеземных (в данном случае персидских) художественных традиций.

До середины прошлого века «трехцветная поливная керамика» оставалась известной исключительно в литературных описаниях и стилизациях, выполненных уже в XV–XVII вв. Ее первые подлинные образцы были найдены в 1949 г. в одном из погребений в окрестностях г. Лоян (пров. Хэнань). Сегодня установлено, что этот сорт стали выпускать в последней четверти VII в., а расцвет его производства пришелся на 1-ю половину VIII в., когда в технике *сань-цай* помимо столовой утвари и различных сосудов выполнялось большое число образцов мелкой погребальной пластики, курильниц и изголовий. Главным центром изготовления «трехцветной поливной керамики» оказались открытые в 1957 г. мастерские Гунсянь-яо (совр. уезд Гунсянь, вблизи г. Лоян). Керамика *сань-цай* отличалась сложностью технологического процесса, допускавшего несколько вариантов. В состав глазури входили свинец, оксиды меди, кобальта, железа и марганца, обогащавшие глазурное покрытие богатой палитрой зеленых, желтых и коричневых цветов и оттенков. Многие изделия проходили обжиг при температуре 1170–1300°. В этом случае глазурь, обильно нанесенная на поверхность предметов, «текла», образуя неравномерные, частично перекрывающие друг друга разноцветные потеки, которые могли быть дополнены росписями. В другом технологическом варианте изделия, предварительно покрытые белым ангобом, обжигались при температуре около 900°, глазуровались и подвергались повторному обжигу при температуре около 800°. В декоре могли использовать и дополнительные глазури, чаще всего сделанные на основе кобальта — самого редкого и дорогого в то время синего красителя, а также применять окраску отдельных фрагментов изделия (например, ободка тарелки). Производство «трехцветной поливной керамики» продолжалось, постепенно сокращаясь, в эпоху Северная Сун, пока не прекратилось окончательно. Возможно, это было связано с уничтожением производственных центров *сань-цай* в результате частичного завоевания Китая чжурчжэнями, но вероятно и то, что красочность подобной керамики вступила в противоречие с новыми эстетическими критериями, установившимися в китайском искусстве X–XIII вв. В настоящее время в КНР возрожден выпуск изделий, аналогичных танской «трехцветной поливной керамике» если не в технологическом, то в эстетическом отношении. Существующее в качестве регионального художественного промысла, это производство в основном решает задачу создания сувенирной продукции, имитирующей погребальную скульптуру эпохи Тан. Чаще всего в такой технике выполняются ориентированные на туристов статуэтки лошадей и верблюдов, являющиеся стилизациями наиболее популярных образцов погребальной пластики VII–VIII вв., а также фигуры крупных размеров, пользующиеся спросом у местного населения в качестве декоративной садовой скульптуры.

Наряду с «трехцветной поливной керамикой» в ряде мастерских на территории среднего течения Хуанхэ — Лушань-яо, Цзясянь-яо (совр. пров. Хэнань), Цзяочэн-яо (пров. Шаньси) и Тунчуань-яо (пров. Шэньси) выпускалась своеобразная в технологическом отношении керамика, украшенная потеками двухцветной глазури — *хуаю-тао*, «керамика с цветной глазурью». При ее декоративной отделке на тулово сосуда наносилось покрытие черного, желтовато-коричневого или оливково-зеленого цвета, поверх которого разбрызгивали глазурь других цветов — синего, голубоватого, серого. В процессе обжига при температуре свыше 1000° глазурь основного тона сплавлялась с глазурными брызгами, образуя эффектную декорацию в виде контрастных пятен и потеков (например, серо-голубых с черными вкраплениями на черном фоне).

Традиция расписной керамики продолжила свое существование в эпоху Тан во многом благодаря работе мастерских Цычжоу-яо, в которых тогда выпускалась в основном так называемая популярная керамика (*минь-*

Трехцветная глазурованная керамика. Эпоха Тан

mao) — изделия массового спроса, предназначенные для простого населения. Значительно более примечателен факт возникновения центра расписной керамики в южных районах Китая, где ранее преобладала монохромная керамика. Таким центром стали мастерские Тунгуань-яо (или Чанша-яо), находившиеся в центральной части совр. пров. Хунань (в 27 км к северо-западу от г. Чанша). О них стало известно благодаря археологическим работам (1979), открывшим остатки 19 обжиговых печей и многочисленные готовые изделия. Выяснилось, что этот керамический центр возник в середине эпохи Тан, достиг наивысшего расцвета к X в. и в том же столетии прекратил свое существование. По единодушному мнению специалистов, мастерские Тунгуаня представляли собой не только масштабное производство, но и самостоятельную художественную школу, использовавшую для отделки керамики полихромную роспись красками на медной основе. В росписи преобладали зеленые и красные цвета в сочетании с коричневато-желтой и коричневой глазурью. Исследователи выделяют пять типов росписей: во-первых, геометрические узоры, состоящие из ромбов, кругов, крестообразных фигур, которые могут быть дополнены стилизованными изображениями облаков, волн и лотосов. Во-вторых, композиции на тему «цветы и травы», как правило включающие изображения цветов водяной лилии, отличительной особенностью которых представляется сочетание широких мазков и тонких штрихов, иногда дополненных легкой подцветкой, что сближает эти композиции со станковой живописью. В-третьих, зооморфные сюжеты, как правило выполненные в экспрессивной манере, несколькими энергичными мазками, включающие изображения реальных представителей животного мира — зверей, птиц и рыб, и фантастических существ (дракона, феникса). В-четвертых, ландшафты, отдаленно напоминающие пейзажную живопись на свитках. В-пятых, жанровые композиции, среди которых достойны упоминания сцены с играющими детьми и изображения чиновников. В декор керамических изделий активно вводились надписи, иногда заменявшие собой живописные сцены. Хотя продукция мастерских Тангуаня, очевидно, не пользовалась массовым спросом на внутреннем рынке страны, она составляет важное звено в истории развития не только керамики, но также китайского фарфора.

На протяжении эпох Тан, Пяти династий и Северной Сун фарфор превратился из региональной продукции, распространенной на северо-востоке Китая, в главный вид китайской керамики. Однако параллельно с ним продолжают существовать и разные сорта «каменной» керамики, отдельные из них играют определенную роль и в декоративно-прикладном искусстве современного Китая.

Некоторые современные сорта «каменной» керамики. Наибольшей известностью среди сортов «каменной» керамики в КНР сейчас пользуется так называемая исинская керамика, создаваемая мастерами уезда Исин (в западной прибрежной части оз. Тайху, пров. Цзянсу). Она производится из местной разновидности каолиновой глины с высоким содержанием окислов железа и кремния, которые окрашивают вещи в яркие цвета — коричневый, красновато-оранжевый, желтый, зеленый и даже синий. Глины в этом районе залегают мощным пластом на протяжении 8–10 км, служа надежным сырьевым источником местного производства. При смешении исинской глины с кварцем получается мелкозернистая керамическая масса, дающая очень твердый, плотный, тонкостенный и абсолютно водонепроницаемый черепок, который при последующей его обработке приобретает легкий блеск, напоминающий глазурованное покрытие. В действительности это лишь иллюзия, поскольку «исинскую керамику» отличает полное отсутствие декоративных глазурей и специальных красителей. Готовый цвет изделий, представляющий все оттенки коричневого — от бежевого до темно-шоколадного, является результатом природного состава глины. По причине крепости черепка и характерного цвета готовых вещей «исинская керамика» называется в Китае «пурпурной» (*цзы-ша*).

Литературные источники возводят начало керамического производства в Исине к V–III вв. до н.э. Однако, согласно археологическим данным, оно возникло значительно позже, в VI–VIII вв., когда здесь образовался самостоятельный керамический центр. История того, что сегодня известно под на-

Музыканты на верблюде. Глазурованная керамика. Эпоха Тан

званием «пурпурной керамики», начинается лишь с эпохи Мин (1368–1644), когда она быстро завоевала широкое признание не только среди местного населения, но и далеко за пределами Цзянсу. В силу природных качеств глины «исинская керамика» обладает повышенной термостойкостью и теплоизоляцией, что делает ее великолепной чайной посудой. Кроме того, пластичность этой глины способствует созданию вещей самых причудливых и необычных форм, копирующих литую бронзу, резное дерево, бамбуковое плетение либо воспроизводящих трехмерные фигуры и целые композиции. В отличие от других керамических центров (включая фарфоровое производство в Цзиндэчжэне), где трудились безымянные мастера, в Исине уже в XVI–XVII вв. нередко работали специально приезжавшие туда известные художники, выступавшие авторами столовых сервизов, чайных комплектов, наборов письменных принадлежностей. В современных мастерских старые художественные традиции бережно сохраняются, многие исинские изделия повторяют более ранние образцы и исполняются путем ручной лепки. Попавшая в Европу в конце XVII — начале XVIII в. и получившая там название «красный фарфор», «исинская керамика» особой популярностью в прошлом пользовалась в Англии и Голландии. Сегодня большое количество изделий, к сожалению далеко не всегда лучших по качеству, поступает и на отечественный рынок.

** *Арапова Т.Б.* Фарфор и керамика Китая. Из собрания Шанхайского музея. СПб., 2007; *Кашина Т.* Керамика культуры Яншао. Новосиб., 1977; *Кочетова С.М.* Фарфор и бумага в искусстве Китая. М., 1956; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Кучера С.* Китайская археология. М., 1977; *Моран А. де.* История декоративно-прикладного искусства. М., 1982; Сокровища Шанхайского музея. [Каталог выставки]. Шанхай, 2007; *Чжан Яцин.* Керамика неолитических культур Восточного Китая. Новосиб., 1984; *Лу Юй.* «Ча цзин» юй Хунчжоу-яо ци ци // ВУ. 1995, № 2; Наньцзин боугуань. Цзянсу Лю-чао цин-цы (Нанкинский музей. «Зеленая керамика» [эпохи] Шести династий, [найденная на территории] Цзянсу). Пекин, 1980; *Чжан Мин-чуань.* Чжунго цайтао тулу (Иллюстрированный каталог китайской расписной керамики). Пекин, 1990; Чжунго да байкэ цюаньшу (Энциклопедия китайской археологии). Пекин–Шанхай, 1986–1988; Чжунго гудай цыци цзяньшан цыдянь (Словарь достижений древней керамики Китая) / Под ред. Юй Цзи-мина, Ян Инь-цзуна. Пекин, 1992; Чжунго гунъи мэйшу цыдянь (Словарь китайского декоративно-прикладного искусства) / Под ред. У Шаня. Тайбэй, 1991; Чжунго таоцы цюаньцзи (Энциклопедия китайской керамики). Т. 1. Синьшици шидай ([Керамика] эпохи неолита) / Под ред. Ань Цзинь-хуая; т. 2. Ся Шан Чжоу Чунь-цю Чжань-го ([Керамика эпох] Ся, Шан, [Западной] Чжоу, Вёсен и осеней и Борющихся царств) / Под ред. Ань Цзинь-хуая; т. 3. Цинь Хань ([Керамика эпох] Цинь и Хань) / Под ред. Чжу Бо-ляня; т. 4. Сань-го Лян Цзинь Нань-бэй-чао ([Керамика эпох] Троецарствия, обеих [династий] Цзинь и Южных и Северных династий) / Под ред. Чжу Бо-ляня; т. 5. Суй Тан ([Керамика эпох] Суй и Тан) / Под ред. Ли Хуй-бина; т. 6. Тан У-дай ([Керамика эпох] Тан и Пяти династий) / Под ред. Ли Хуй-бина. Пекин, 1999; *Чэн Ци-жэнь.* Жэньши чжунго у цянь нянь тао-цы ши — цзы ши цянь цай-тао чжи Сун Юань цы вэй чжу (Знакомство с историей китайской керамики: важнейшие моменты, начиная с древнейшей расписной керамики и до фарфора [эпох] Сун и Юань) // Лиши вэньу шан си / An Appreciation of Historic Artifacts. Ши у цункань. 9 / Artifacts and History Series. 9. Тайбэй, 1995; *Чэнь Вэнь-пин.* Чжунго гу тао-цы цзяньшан (Общая характеристика древней керамики Китая). Шанхай, 1998; *Argence L. d'.* Chinese Ceramics in the Avery Brundage Collection. S.F., 1960; *Ayers J.* Far Eastern Ceramics. L., 1980; *Bi Keguan.* Chinese Folk Painting on Porcelain. Beijing, 1991; *Bushell St.* (transl.). Description of Chinese Pottery and Porcelain being a translation of the T'ao Shuo with introduction, notes and bibliography by St.W. Bushell. Oxf., 1973; Chinese Ceramics. One Hundred Selected Masterpieces from Collections in Japan, England, France and America / Ed. by Fujio Koyama. Tokyo, 1960; Dark Jewels: Chinese Black and Brown Ceramics from the Shatzwan Collection. North Carolina, 2002; *Fontein J., Wu Tung.* Unearthing China's Past. Bost., 1973; Kiln Sites of Ancient China. Recent Finds of Pottery and Porcelain. L., 1973; *Klapthor Fr.* Chinese Ceramics from the Collection of the Baltimore Museum of Art. Baltimore, 1993; *Mino Yutaka, Wilson P.A* Index to Chinese Ceramic Kiln Sites from the Six Dynasties to the Present. Toronto, 1973; *Pierson St.* Earth, Fire and Water. Chinese Ceramic Technology. A Handbook for Non-Specialists. L., 1996; *Pirazzoli-t'Serstevens M.* L'arte per la vita nell'Aldila. Capolavori di arte antica cinese della collezione Meidaozhai. V. 1–3. Torino, 1999; *Vainker S.J.* Chinese Pottery and Porcelain. From Prehistory to the Present. L., 1991; *Valenstein S.G.* A Handbook of Chinese Ceramics. N.Y., 1975; *Watson W.* Tang and Liao Ceramics. N.Y., 1984; *Wood N.* Chinese Glazes: Their Origins, Chemistry and Recreation. L.–Phil., 1999.

М.Е. Кравцова

Фарфор

Отличие китайского фарфора от керамики в основном заключается в химическом составе массы для его производства, образуемой из двух компонентов: белой (каолиновой) глины и так называемого «фарфорового» камня (*цы-ши*), природного соединения кварца и слюды. Процесс приготовления массы сложен и включает ряд операций: размалывание в ступе «фарфорового» камня, смешивание его с водой, просеивание и отмучивание глины, фильтрование, промывку и вылёживание массы. Формовка изделий осуществлялась оттискиванием, обминанием в форме, выдавливанием, прессовкой, а также обработкой на гончарном круге. Сформованный предмет просушивали на воздухе или при низкотемпературном обжиге (не выше 600°) и покрывали глазурью. Иногда форму сначала расписывали, а затем глазуровали (если роспись выполнялась кобальтом или красками на основе меди и железа), после чего помещали в печь и обжигали при температуре 1200–1350°.

Появление фарфора в Китае стало итогом длительного развития керамики. В начале правления династии Тан (618–907) существовал целый ряд керамических мастерских, специализировавшихся на изготовлении изделий определенного типа. Особого развития в это время достигли мастерские Северного Китая (в провинциях Хэбэй и Хэнань). Ситуация в империи способствовала развитию ремесел и расцвету керамического производства. В связи с истощением медных запасов появились указы (713 и 723 гг.), запрещающие экспорт медных денег и изготовление бронзовых изделий, что способствовало переориентации вкусов правящей элиты и умножило интерес к продукции керамических центров, как свидетельствуют литературные и исторические источники. Немалую роль в смене эстетических идеалов в эпоху Тан сыграл и трактат «Ча цзин» («Канон чая») Лу Юя, две главы которого посвящены чайной утвари и, в том числе, керамическим изделиям для чайных церемоний (см. **Культура чая**).

Первые фарфоровые предметы датируются концом VII — началом VIII в. Это в основном чаши разных размеров, блюдца, небольшие сосуды, отличающиеся простотой форм. Распространился тип чаши на высокой подставке, отличающейся красотой силуэта и точно выверенным пропорциональным соотношением частей. Обычно изделия покрывали прозрачной глазурью, позволяющей оценить белизну черепка. Однако уже в VII–IX вв. под влиянием персидской керамики получает распространение роспись кобальтом. Фарфор украшали резным цветочным или геометрическим орнаментом, рельефными изображениями, но основное внимание уделяли форме предметов, цвету глазури, отдавая предпочтение светлым, нежным тонам.

В эпоху Тан ценился фарфор печей Юэ (пров. Чжэцзян) с голубоватой или светло-зеленой глазурью и потеками разных цветов, образованными включением в ее состав оксида меди. В декоре варьировались рельефные изображения драконов и птиц. Украшениями также служили иероглифы, хотя надписи (например, «чашка для чая», «чашка для горького чая» и пр.) могли указывать и назначение предмета. Начиная с периода Тан специальные чиновники были уполномочены осуществлять в керамических мастерских отбор лучших изделий для двора, используемых при совершении определенных ритуалов и в повседневной жизни.

В правление династии Северная Сун (960–1127) особым покровительством двора пользовались северные керамические мастерские, где продолжалась работа по совершенствованию черепка и глазурей. Это время считается классическим периодом в истории данного ремесла, когда основное внимание уделялось элегантности контура, изысканности цвета вещей, поражавших богатством оттенков голубоватых и зеленоватых глазурей. Воспевая фарфор, средневековые авторы писали, что он должен быть «голубой, как небо, блестящий, как зеркало, тонкий, как бумага, звонкий, как *цин* [*5*]».

Ваза с изображением лотоса. Фарфор, гравировка. 2-я пол. X — XI в.

Популярными не только в Китае, но и в странах Восточной и Юго-Восточной Азии, Ближнего Востока и Африки были изделия печей Син (пров. Хэбэй), которые отличались белизной черепка и глазури, — тонкостенные блюдца, тарелки (с ровным или фестончатым краем), небольшие сосуды. Их декор состоял из отдельных вырезанных в тесте мотивов — цветка или иероглифа — либо рельефных изображений львов, драконов, которые помещались на крышке изделия. Некоторые произведения мастерских Северного Китая отражают влияние искусства кочевых народов, постоянно вторгавшихся на эту территорию: сосуды в форме фляг, имеющие

в качестве прототипов кожаные изделия, емкости с шаровидным или слегка удлиненным округлым туловом, высоким узким горлом и завершением в виде чаши, блюда или головы птицы.

Наиболее известными в Северном Китае были мастерские Динчжоу (пров. Хэбэй). В период правления династии Северная Сун их продукция пользовалась спросом, как при дворе, так и в буддийских монастырях. Поскольку эти тонкостенные предметы обжигались в перевернутом виде, опираясь на края, чтобы равномерно распределить вес и таким образом избежать трещин и разрушений, их края обычно оставались неглазурованными и часто оправлялись в металл. Характерной особенностью вещей из Динчжоу является тонкий белый черепок, покрытый глазурью цвета слоновой кости. Распространенными типами предметов были чаши, блюда, тазики, вазы; в конце X – XI в. мастерские стали представлять больше вариантов форм. Декор составляли резные цветы и лепестки лотосов и пионов, выполненные рукой мастера или оттиснутые в формах. Со временем репертуар мотивов расширился, включил изображения рыб среди волн, заросших лотосами водоемов с парой уток, журавлей, бабочек, детей, играющих среди цветов, и пр. Эти изображения тогда еще не имели четко разработанной символики, в них прослеживается связь с другими видами искусства, изобразительного (живописью) и прикладного (ткани, художественный металл). В XII–XIII вв. преобладает метод оттиска вещей в формах. Орнаменты (в основном растительные) становятся дробными и нередко покрывают всю поверхность предмета.

В эпоху Сун появились изделия с серовато-зеленой и голубовато-зеленой глазурью, вошедшие в литературу под названием «селадоны» (термин введен в XIX в. первыми французскими исследователями китайского фарфора — Сальвета и Лебланом). Обычно к селадонам относят продукцию печей Лунцюань (пров. Чжэцзян), а также предметы, выходившие из печей Яочжоу (пров. Шэньси) и Линьжусянь (пров. Хэнань), — так называемые северные селадоны. Сравнительно недавно в ту же группу стали включать изделия печей Гуан (пров. Чжэцзян), Цзюнь и Жу (пров. Хэнань). Северные селадоны, обжигающиеся при температуре свыше 1000°, имеют сероватый, плотный, непористый черепок, оливково-зеленую прозрачную глазурь и отличаются значительным разнообразием (варьируются вазы, курильницы, различных размеров чаши, блюдца, подставки для ламп). Большие предметы изготовляли в формах, нередко собирая их из нескольких частей. Декор состоял из веток с крупными цветами пиона, лотосов, обвивающих всю поверхность предмета, а также отдельных лепестков; уток, плывущих среди волн; подглазурных или оттиснутых в форме спиралевидных орнаментов; иногда — рельефных изображений львов и драконов. Встречаются также предметы, орнаментация которых восходит к ритуальной бронзе, что явилось своеобразным откликом на увлечение древним искусством.

После завоевания северных территорий чжурчжэнями двор переместился на юг и столицей стал г. Ханчжоу, где были созданы две печи, получившие название Гуан-яо («императорские печи»). Расцвет южных мастерских приходится на XII и XIII вв. Среди них особой известностью пользовались Гуан, Гэ и Лунцюань. Изделия Лунцюаня, или южные селадоны, имели незначительные отличия в цвете и составе керамической массы, которая варьировалась от плотной темно-серой до почти белой, тонкой, фарфоровидной. Необожженная часть изделия оставалась красновато-коричневой, что отличало южные селадоны от северных. Цвет глазури — матовый зеленый, иногда чуть желтоватый или серо-голубой. Оттенки глазурей зависели от условий обжига: при нейтральном и слегка окислительном с температурой 1300° получались теплые желтоватые тона, при восстановительном с температурой 1180–1200° — холодные голубые. В печах Лунцюаня обжигали вещи различных форм, причем так же, как и в северных селадонах, значительная их часть была инспирирована древней бронзой. Орнаментация включала растительные мотивы, ручки сосудов подчас принимали скульптурную форму драконов, птиц, животных. Художественный эффект предметов, не имеющих орнаментации, был основан на колористических достоинствах самой глазури.

Характерной особенностью изделий из печей Гуан и Гэ были темно-серый или чер-

Чаша типа *гэ*. Фарфор, глазурь, кракле. 2-я пол. XV в.

ный черепок, глазури различных оттенков серого и голубого цвета и узор в виде трещин-кракле, покрывавший всю поверхность предметов. Возникнув как дефект технического исполнения (вследствие различия коэффициентов расширения черепка и глазури), трещины вскоре стали использоваться как декоративный прием. Мастера добивались определенного их расположения и, покрывая изделие последовательно несколькими слоями глазури, каждый раз его заново обжигали, в результате чего каждый слой имел свой рисунок трещин, которые иногда выделяли и краской.

Завоевание Китая монголами и установление династии Юань (1279–1368) привело к разрушению значительного числа керамических центров, однако производство селадонов в провинции Чжэцзян продолжалось. Вкусы иноземных правителей Китая во многом определили характер продукции мастерских Лунцюаня. Изменились ассортимент и формы предметов: широкое распространение получили большие толстостенные блюда, чаши, бассейны, вазы. Увеличение размеров отчасти было вызвано экспортом китайской керамики и фарфора в Индонезию, Индию, страны мусульманского Востока и явилось откликом на вкусы заказчиков. Одновременно произошло усложнение декора. На блюдах и тазах резной рисунок веток с плодами, цветами, листьями теперь часто перемежался рельефными изображениями драконов с пылающей жемчужиной, причем эти изображения не всегда глазуровались, и красноватый тон черепка составлял контраст серовато-зеленой глазури. На предметах закрытых форм — вазах и сосудах — оставляли неглазурованные панели, украшенные рельефными изображениями цветов, человеческих фигур и т.п. (перед глазурованием их покрывали воском или жиром, которые в процессе обжига выгорали).

В это время появилась новая техника декора, при которой на голубоватой глазури сосудов создавались коричневые или черные потеки, образованные оксидами железа.

Новации в области керамического искусства коснулись прежде всего фарфора. В монгольский период целый ряд мастерских группировался вокруг г. Цзиндэчжэнь (пров. Цзянси), постепенно превратившегося в главный центр фарфорового производства Китая.

«Классический» тонкостенный фарфор с белоснежным черепком исторически был многим обязан изделиям с голубоватой глазурью, выпускавшимся с X в. мастерскими Южного и Юго-Западного Китая (провинций Аньхой, Цзянси, Чжэцзян, Фуцзянь, Гуандун, Хунань, Хубэй и Гуанси) и известными под названием *цин бай* (бело-голубые). Такая глазурь была результатом восстановительного обжига при температуре 1170–1260° (печи топились дровами, а в качестве плавня использовался известняк). На изделия *цин бай* несомненное воздействие оказал художественный металл, в первую очередь серебро, что проявилось в формах кубков и чаш (установленных на больших круглых или в форме цветка подставках), которые использовали для вина или чая. Сосуды нередко имели рифленую поверхность и украшались гравированными изображениями облаков, цветов, позже — играющих мальчиков (мотив, связанный с культом предков, означающий пожелание мужского потомства).

Сформировавшиеся в монгольское время на основе изделий *цин бай* предметы с росписью кобальтом возобновили прерванную после правления династии Тан традицию подглазурной росписи синей краской. В XIV в. сложился ассортимент фарфоровых форм, ставших базовыми для этого вида традиционного ремесла. Особой популярностью среди них пользовались большие толстостенные блюда с ровным или фестончатым краем, чаши разных размеров, бутылевидные сосуды, кувшины, похожие на горшки сосуды *гуань* [*7*], чаши и кубки на высоких ножках, алтарные вазы с ручками в виде масок животных. Наиболее устойчивыми оказались сосуды *гуань* [*7*] и вазы *мэйпинь* с удлиненным округлым туловом и невысоким узким цилиндрическим горлом, в которое можно было поместить лишь одну ветку цветущей сливы *мэй* [*1*]. Мотивы отличаются исключительным разнообразием: растительные побеги; цветы пиона, лотоса, камелии, гардении, хризантемы; вьющиеся лозы винограда и тыквы; рыбы и утки, плывущие среди водорослей в водоеме; аисты, павлины, фазаны и олени; мифические существа — **цилинь** (см. т. 2), лев *ши-фо* (хранитель престола Будды; см. **ши-цзы**), фениксы и драконы; буддийские эмблемы. Композиционные реше-

Ваза с изображением бамбука, банановых зарослей и камней. Фарфор, роспись. 2-я пол. XIV в.

ния также многообразны, однако во многих вещах открытых форм (например, блюдах) выделяют центральную часть аверса, вокруг которой размещают пояса с растительными мотивами, волнами и геометрическими узорами. Такие композиции восходят к ближневосточным образцам, главным образом персидскому металлу. Некоторые блюда (например, толстостенные предметы с фестончатым краем) изготовлялись не на гончарном круге, а в формах. В таких случаях орнамент оставляли белым («резервировали»), а фон, напротив, заполняли синим кобальтом. В декоре сосудов ощущается стремление занять всю поверхность изображениями (эту своеобразную боязнь пустоты демонстрируют бутылевидные сосуды из разных собраний). Белая поверхность фарфора представляла благодарный материал для создания росписей, что было осознано и использовано керамистами, начиная с XIV в. С этого времени на фарфоре выполнялись не только декоративные композиции, но и росписи, иллюстрирующие знакомые литературные сюжеты (в основном сцены из драм), изображения буддийских и даосских святых и мифологических персонажей.

Цзиндэчжэнь и в следующую эпоху оставался ведущим центром фарфорового производства. Первые императоры династии Мин (1368–1644) форсировали восстановление разрушенных печей и создание новых, в результате чего быстро возросло количество как казенных (обслуживающих двор), так и частных печей (продукция последних создавалась для продажи на внутреннем и внешнем рынках). Предметы последней трети XIV в. по своей орнаментации, набору сюжетов и композициям декора еще очень близки к юаньскому фарфору. Неизменной симпатией пользовались фляги с круглым плоским туловом, узким цилиндрическим горлом и петлеобразными ручками, украшенные изображениями птиц на ветке. В правление Сюань-дэ (1423–1435) были распространены чаши с изображением «трех друзей зимы» — бамбука, сосны и цветущей сливы *мэй* [*1*].

Между 1435-м и 1460-ми годами в связи с политической нестабильностью производство фарфора, по-видимому, резко сократилось, так как изделий середины XV в. дошло чрезвычайно мало, и лишь в периоды правления Чэн-хуа (1465–1487) и Хун-чжи (1488–1505) ситуация изменилась. Для фарфора этого времени характерно большое разнообразие техник декора. В период Чэн-хуа в употребление входит местный кобальт — синий со слегка сероватым оттенком. Наряду с росписью кобальтом широкое распространение приобретает и полихромная живопись; обе техники часто комбинируются в композиции одного произведения. Таковы, например, росписи *цзя цай*, в которых к кобальту добавлялась красная краска, или *тянь цай*, предполагавшие роспись кобальтом с незначительным добавлением других цветов. Фарфор периода Чэн-хуа высоко ценился в конце правления династии, причем уже тогда его копировали частные мастерские. Особенно славились сосуды со стенками «как бамбуковая бумага» (*чжэнь то тай*). В источнике XVIII в. рассказывается о том, что «минский император Шэнь-цзун (девиз правления Вань-ли, 1573–1620) имел привычку ставить перед собой во время еды еще две тарелки фарфора Чэн-хуа, каждая из которых стоила 100 000 *цяней* [*4*], так высока была их цена в конце [эпохи] Мин».

В XV в. полихромная роспись несколько потеснила другие способы украшения фарфора. В период Чэн-хуа особенно популярными становятся два вида многоцветных росписей: *доу цай* («соперничающие краски») и *у цай* («пятицветные», или полихромные, поскольку количество цветов могло быть больше и меньше пяти). В *доу цай* контуры рисунка выполнялись кобальтом, после чего фарфор глазуровали. Остальная роспись производилась свинцовыми глазурями, и изделие вторично обжигали при температуре 850–900°. «Пятицветные» росписи были легче в исполнении, так как исключали применение кобальта (контуры рисунка выполнялись надглазурными красками — черной или красной).

Чаша на высокой ножке с изображением обитателей моря. Фарфор, роспись. Нач. XV в.

Формы изделий этого времени почти не содержат новаций; преобладают небольшие по размеру предметы. Сюжеты росписей, напротив, отличаются разнообразием. Наряду с растительными мотивами, изображениями птиц и животных чаще, чем в первой половине XV в.,

Декоративно-прикладное искусство и ремесло

встречаются жанровые композиции: играющие дети, «восемь бессмертных» (**ба сянь**; см. т. 2). Излюбленным мотивом в росписях небольших чашек становятся изображения курицы или петуха с цыплятами; по-прежнему популярны образы фениксов и драконов. В период Чжэндэ (1506–1521), когда крепнут связи Китая с Ближним Востоком, в орнаментацию чаш и блюд вводятся арабские и персидские надписи или же мотивы, заимствованные из прикладного искусства стран Ближнего Востока. В манере росписи развиваются два направления: с одной стороны, художники уделяют больше внимания линии — гибкой и выразительной, с другой — усиливается живописная тенденция (использование красочного пятна). На рубеже XV и XVI вв. вновь широкое распространение получают блюда с растительным декором, но композиции орнамента еще не претерпевают существенных изменений: преобладают ставшие традиционными изображения ветвей и побегов, цветов, скал и композиционно законченных пейзажей, которые, как и прежде, размещаются в концентрических полях. Лишь иногда изменения касаются пропорциональных соотношений этих полей и свободного фона, а также чаще, чем раньше, вводятся пояски спиралевидного орнамента, служившие обрамлением.

В этот период для изделий, предназначавшихся императору и двору, вновь используют импортный кобальт (привозимый теперь из Ирана). В некоторых случаях роспись этой синей краской выполнялась на фоне желтой глазури. Так, в частности, декорирована группа блюд с изображением ветки цветущих гранатов. Примечательно, что их композиции целиком повторяют более ранние росписи (годов правления Сюань-дэ). Популярны в это время также изделия с гравировкой, выполненной до нанесения слоя желтой или зеленой глазури, которые фиксируют факт обогащения традиционной керамики еще одним новым техническим приемом.

XVI век характеризуется, пожалуй, наибольшим разнообразием вариантов классических форм и орнаментальных мотивов. Наблюдается стремление к их усложнению, распространяются сосуды в виде «двойной тыквы» (*ху-лу*), биконические с утолщением в центральной части, имеющие в качестве прототипа бронзовые сосуды *гу* [*14*], грушевидные кувшины, чаши и блюда. Как и в предшествующие периоды, мастера умело используют различную интенсивность тона кобальта, которому в изделиях середины XVI в. обычно присущ фиолетовый оттенок. В росписях нередко сочетаются живописная и графическая манеры. Помимо изделий, расписанных кобальтом, большую популярность приобретает полихромный фарфор. Живописные композиции на фарфоре этого периода насыщены благопожелательной символикой цветов и растений, они также включают изображения «восьми драгоценностей» (**ба бао**), мифического единорога *цилиня* (воплощение добра, счастья, а позже и богатства), рыб, означающих пожелание успеха в служебных делах и достатка, журавлей (**хэ [4]**; см. т. 2) — символов долголетия. В росписях значительно усиливается роль сюжетных композиций и пейзажа, меняется трактовка ранее встречающихся сюжетов и орнаментов. Пейзажи по способам построения и организации пространства, трактовке отдельных частей композиции перекликаются с традиционной китайской живописью.

Однако наибольшее развитие в минских росписях получают сюжетные композиции. По содержанию их можно разделить на литературно-жанровые и символико-благопожелательные. Первая группа включает бытовые сцены, будто взятые из жизни, иллюстрации к литературным произведениям, а также изображения исторических и легендарных персонажей, соотносящихся с достижениями национальной культуры. Распространение подобных сюжетов связано с развитием городов и процессом демократизации искусства, расцветом жанров, популярных в народе. В росписях по фарфору появляются эпизоды из романа «Троецарствие» (**«Саньго яньи»**; см. т. 2), драмы «Западный флигель» («Си сян цзи») и других литературных произведений. По использованным приемам композиции первой группы тяготеют к жанровой живописи и гравюре — в них так же организовано пространство, большое внимание уделяется реальным деталям, персонажи воплощают собирательные образы (ученого, воина, чиновника, знатной дамы и др.). Некоторые росписи, например сцены с изображением поэта **Тао Юань-мина** (см. т. 3), каллиграфа Ван Си-чжи (см. **Эр Ван**) или **Конфуция** (см. т. 1, 4) и **Лао-цзы** (см. т. 1), активизируют ассоциативное восприятие и запускают механизм традиционной культурной памяти.

Символико-благопожелательные росписи дают возможность проследить развитие сюжетов на протяжении всего периода Мин. Наиболее распространены среди них изображения мальчиков и «восьми бессмертных» (*ба сянь*) — популярной группы героев даосской мифологии. В росписях по фарфору изображения мальчиков появляются с конца XIV в. Их облик легко узнаваем благодаря характерной прическе (волосы острижены, оставлен только пучок спереди) и одежде (кофтам и длинным светлым штанам). Как правило, мальчиков изображают в динамичных позах

(бегущими или занятыми игрой), но композиции росписей этого времени (ни в целом, ни в деталях) еще не отмечены особым мастерством. Изображения самих мальчиков на протяжении XV в. не претерпевают существенных изменений, однако дальнейшее развитие сюжета характеризуется усилением элементов благопожелательной символики и сопутствующим этому процессу усложнением композиций (больше внимания со временем уделяется, например, разработке фона). В росписях некоторых предметов мальчики изображены с мячом в виде монеты (намек на пожелание богатства) или с монетами и книгами (последние символизируют ученость). В XVI в. уже можно говорить об определенной дифференциации подобных композиций. Так, широко распространились сцены с учениками в школе, при этом среди учеников можно заметить фигурки, скачущие верхом на игрушечной лошади, в шапке чиновника (символическое пожелание успешной карьеры), с веткой коричного дерева в руках (знак удачи, сопутствующей при сдаче экзаменов на должность). Художественная манера таких росписей отличается детализацией, что в значительной степени обусловлено самим их содержанием. Часто акцентирование смысла заставляет мастера насыщать сцену дополнительными деталями. В то же время здесь находит выражение общая тенденция к усложненности, подчас перегруженности композиций, свойственная росписям по фарфору второй половины XVI в. Альтернативная линия, восходящая к жанровой живописи периода Сун, отражена в ряде росписей, где мальчики изображены играющими в саду. Она представлена и в изделиях других видов прикладного искусства. Существуют отдельные примеры изображения детей мужского пола с полуобнаженным торсом, в длинных штанах с поясом, иногда включающиеся в растительный орнамент (их, вероятно, можно рассматривать в качестве далеких реминисценций буддийской монументальной живописи). В композициях с изображением мальчиков угадываются приметы всех наиболее влиятельных в Китае религиозных систем (конфуцианской, даосской и буддийской), образовавших прочный сплав в традиционной культуре. Однако в целом росписи по фарфору имеют отчетливо выраженный жанровый характер и в этом отношении являются прямым продолжением традиций сунской живописи.

Связанные с символикой даосизма изображения «восьми бессмертных» (*ба сянь*) появляются на фарфоре уже в XV в., однако их популярность возрастает лишь в XVI в., особенно в периоды правлений Цзя-цин, Лун-цин и Вань-ли (с 1522 по 1620 г.), что объясняется не только внутренней логикой развития искусства, но и возросшим в это время увлечением императорского дома даосизмом.

Изображения даосских святых и их иконография были заимствованы фарфором из произведений изобразительного искусства. Сохранились несколько гравюр и ранних лубков с образом **Шоу-сина** (см. т. 2), а также описания картин, представляющих *ба сянь*. Однако, считаясь вульгарными, подобные картины, не стали в минском Китае предметами собирательства и дошли в единичных экземплярах, не дающих возможности проследить процесс сложения иконографии того или иного персонажа. Этот пробел отчасти восполняют росписи по фарфору, хотя сама его специфика (утилитарное назначение изделий, широко употребляемых в быту представителей всех слоев населения) обусловила значительную свободу в трактовке сюжетов с участием даосских персонажей.

На протяжении всего периода Мин сюжет *ба сянь* сохраняет благопожелательный характер. Картины, варьирующие его, начиная с периода Юань использовались для поздравлений с днем рождения, в дальнейшем их стали трактовать как пожелания долголетия и счастья. К XVI–XVII вв. намечается разделение функций между персонажами круга *ба сянь*: **Люй Дун-биня** начинают почитать как покровителя даосской литературы, а также цирюльников; **Хань Сян-цзы** — в качестве патрона музыкантов, **Лань Цай-хэ** (все ст. см. т. 2) — садовников и т.д. Характерно, что это разделение происходит именно в период Мин, когда жители города — ремесленники и торговцы — начинают играть все возрастающую роль в жизни страны.

Сравнение вариаций сюжета *ба сянь* в росписях показывает, что при сохранении благопожелательной символики усиливается жанровый характер сцен. Вместе с тем обнаруживаются некоторые расхождения в изображениях самих персонажей. Так, Лань Цай-хэ иногда представлен в виде юноши с корзиной цветов. В изображениях начала XV в., восходящих к источникам периода Сун, он фигурирует и в образе мужчины в рваном халате, который «часто просит подаяние, если увидит бедных людей — отдает им деньги или пропивает их», т.е. с ним связывалась идея презрения к мирским благам. В течение XV–XVI вв. изменился не только внешний облик, но и смысловое содержание образа. Постепенно Лань Цай-хэ превращается в красивую, нарядно одетую женщину, покровительницу садовников. На иконографию этого и других «бес-

смертных», видимо, повлияла их интерпретация в драмах, хотя образы остальных представителей группы «восьми бессмертных» в минских и более поздних росписях имеют меньше отличий. Отсутствие постоянных атрибутов у некоторых из «восьми бессмертных» (Лань Цай-хэ, **Чжунли Цюаня**; см. т. 2) в росписях периода Мин свидетельствует о том, что процесс сложения их иконографии к этому времени еще не завершился. Иногда, чтобы усилить общий благопожелательный характер композиций на фарфоре, в них наряду с *ба сянь* включались другие персонажи, так или иначе связанные с символикой счастливых предзнаменований, например фигурки близнецов и трехлапой жабы, ассоциировавшиеся с пожеланием богатства, которое в данном случае присоединялось к пожеланию долголетия.

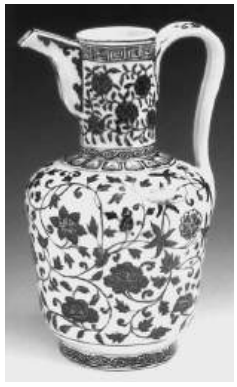
В тесной связи с «восемью бессмертными» находится образ Шоу-сина, бога долголетия. Появление его в искусстве Китая связано, с одной стороны, с астрологическими культами, с другой — с даосизмом. Истоки образа Шоу-сина восходят к периоду Хань (206 до н.э. — 220 н.э.). Сложившийся иконографический тип — седобородый старец с удлиненным лысым черепом — позволяет предположить, что к периоду Мин он уже преодолел определенные этапы эволюции, однако различия в атрибутах свидетельствуют о том, что и в начале минского периода эта эволюция еще не завершилась. Росписи по фарфору, а также декор изделий других видов прикладного искусства XV — первой трети XVII в. представляют серию вариаций изображения бога долголетия. Это сцены празднования дня его рождения, композиции с «тремя божествами счастья» — Фу, Лу, Шоу, отдельные изображения Шоу-сина, в том числе летящим на журавле с грибом *лин-чжи*, жезлом *жу-и* или персиком бессмертия в руке.

В период Мин сосуществовали многие старые и новые техники орнаментации фарфоровых изделий. Появились предметы, расписанные цветными глазурями или эмалями непосредственно по обожженному черепку (эта техника получила название «роспись эмалями по бисквиту»), а также изделия, декор которых напоминал технику клуазоне. Контуры рисунка создавались тонкими полосками шликера (смешанной с водой стеклянной пудры), а пространство между ними заполнялось цветными глазурями подобно тому, как это делалось в перегородчатых эмалях (см. **Художественные эмали**); такая техника называлась *фа хуа*.

Большое внимание уделялось изготовлению монохромов, т.е. изделий с одноцветной глазурью (поливой): белых, красных, синих, желтых, бирюзовых и пастельных цветов группы селадонов. К поливной керамике относятся в основном чаши, блюда, реже кувшины, вазы (формы *мэйпинь*) и другие предметы, «облитые» прозрачной цветной глазурью. Белые монохромы отличались тонким черепком и блестящей глазурью.

В начале правления Мин ценились изделия из фарфора *ань-хуа* («скрытый декор»), в которых узор вырезался на еще не просохшем черепке или выполнялся в очень низком рельефе в матрице (если предмет изготовляли в форме), после чего изделие глазуровалось. Как правило, мотивами служили изображения растительных завитков, облаков, стеблей лотоса и восьми буддийских драгоценностей *ба цзи-сян*. Рисунок на таком фарфоре можно было рассмотреть только при его сильном освещении, что и объясняет название техники.

С течением времени интерес заказчиков фарфора и самих керамистов сместился в сторону изделий с цветными глазурями. Предметов со светло-синей глазурью было сравнительно немного (синяя краска обычно участвовала в росписи по фарфору). Бирюзовые и желтые оттенки получали при добавлении оксида меди в глазурь. Когда в нее в качестве флюса добавляли свинец, тоже получался желтый цвет, а если использовали щелочь — бирюзовый. В результате длительных экспериментов с оксидом меди удалось создать глазурь глубокого красного цвета, получавшегося при восстановительном обжиге.



Кувшин с изображением пионов и лотосов. Фарфор, роспись. 1426–1435 гг.

В конце XVI в. для красных монохромов вместо медного оксида использовался железный, дающий слегка оранжевый оттенок, но эти изделия были лишены той глубины тона, которая отличала монохромы, выполненные на основе оксида меди.

Производство селадонов в эпоху Мин постепенно угасало, однако во второй половине XIV — XV в. керамисты все еще создавали предметы высокого качества, не уступающие более ранним образцам. Примерно с конца правления Вань-ли (1573–1620) селадоны начали делать в Цзин-

дэчжэне, причем сначала для этой цели приглашали керамистов из Лунцюаня, а затем их производство было поручено мастерам, изготовлявшим для двора фарфор по древним образцам. По формам минские селадоны довольно разнообразны. Среди них есть курильницы, чаши, вазы, тарелки, однако преобладают блюда. Колорит включает все оттенки бирюзового, голубого и зеленого цветов. Самые ранние предметы — глубокого зеленого или голубоватого цвета. Иногда они отделаны трещинками-кракле самых причудливых узоров. На донцах заметно неглазурованное кольцо с красноватым черепком; большинство изделий украшено гравированным или вырезанным в тесте орнаментом. Преобладают растительные мотивы, встречается геометрический орнамент, реже — изображения птиц или рыб. После династии Мин изделия лунцюаньских мастерских постепенно теряют прежнее высокое качество, и вскоре их производство замирает.

Кроме Цзиндэчжэня белый фарфор производился в мастерских Дэхуа пров. Фуцзянь, изделия которых отличаются чистотой черепка и прозрачной блестящей глазурью, в зависимости от условий обжига (окислительного или восстановительного) приобретавшей теплый оттенок цвета слоновой кости или сохранявшей молочную белизну. В Европе фарфор Дэхуа упоминают под именем, которое ему дали французы: «blanc de Chine». Особую известность эти мастерские получили благодаря мелкой пластике; фигуры **Гуань-инь** (см. т. 2), божества милосердия, **Бодхидхармы**, первого патриарха буддийской **чань школы** (обе ст. см. т. 1), будды **Майтрейи** (см. т. 2) пользовались широкой популярностью не только в Китае, но и за его пределами. Скульптурные изображения буддийских персонажей, полые внутри, были толстостенными и тяжелыми. Они изготовлялись в формах, после чего тщательно обрабатывались вручную; головы выполняли отдельно и крепили к скульптуре непосредственно перед обжигом. Стилистически мелкая пластика Дэхуа близка к монументальной скульптуре. Производившаяся в этих мастерских бытовая утварь не получила такого же распространения.

Другим керамическим центром, достигшим известности, сопоставимой со славой Цзиндэчжэня, стал Исин (пров. Цзянсу), мастера которого владели секретом высокотемпературного обжига изделий из плотной керамической массы красновато-коричневого цвета — так называемой «каменной керамики». В Исине начиная с XVI в. изготовляли разнообразную посуду, в ее ассортименте особой популярностью пользовались чайники «классических» и скульптурных форм (см. **Керамика**).

Политический и экономический кризис XVII в. завершился завоеванием в 1644 г. страны маньчжурами, что отразилось и на керамическом производстве. Фарфор 1620–1674 гг. вошел в литературу под названием «изделий переходного периода». Это время знаменательно тем, что отсутствие контроля императорских чиновников за продукцией мастерских, способствуя свободе в выборе форм, сюжетов и мотивов декора, привело к изменению статуса керамистов, которые теперь могли ярче, чем прежде, проявить свою индивидуальность, осваивая нетрадиционные формы, приемы и техники декора, предлагая неизвестные ранее композиционные решения. Происходит трансформация старых форм (например, сосудов *гуань* [*7*]), на их основе создаются новые — высокие цилиндрические сосуды с широким горлом, варьируются формы, восходящие к древним бронзовым кубкам *гу* [*14*]. Одним из новшеств росписи кобальтом явилось комбинирование размывов краски с контурными линиями, а в полихромной живописи по фарфору — появление новой красочной гаммы.

Разнообразился репертуар сюжетных сцен, в значительной степени инспирированных современной литературой, известными легендами, историческими анекдотами. В трактовках этих сюжетов обнаруживается сильное влияние книжной гравюры.

К 1670-м годам в Цзиндэчжэне завершилось восстановление печей, разрушенных во время войны с маньчжурами и крестьянских восстаний, и начался новый этап в развитии фарфора. Специально назначенные столичные чиновники были уполномочены следить за качеством и количеством выпускаемой продукции. В эпоху Цин (1644–1911) число печей для обжига фарфора увеличилось в пять раз.

Ваза в форме фляги с изображением цветов камелии. Фарфор, роспись. 1426–1435 гг.

Декоративно-прикладное искусство и ремесло

Это время отмечено противоположными тенденциями в искусстве, в котором, с одной стороны, стремились сохранить имеющиеся достижения: много сил отдавали совершенствованию фарфоровой массы, развивали уже известные виды росписи — подглазурную синюю и надглазурную полихромную, пытались возродить забытые керамические техники прошлых династий. Важную роль в фарфоре XVIII в., особенно в изделиях правления **Кан-си** (1662–1722; см. т. 4), играли подражания древним образцам (мастерские, специализирующиеся на подобной продукции, пользовались особым покровительством двора). С другой стороны, в цинском фарфоровом производстве активно разрабатывались новые технические приемы и методы украшения изделий.

Следствием интереса, проявленного к керамическому производству императорами династий Мин и Цин, явилась практика маркировки фарфора (до этого времени эпизодически маркировались лишь предметы сунской и юаньской династий).

Как правило, марки состояли из шести иероглифов, включающих название династии и девиз правления императора, или четырех знаков, содержащих только девиз. В период Цин императорские марки с девизами правления, помимо кобальта (подглазурной синей краски), наносились и надглазурной красной краской. В начале цинского правления в связи с изданием указа (1667 г.), запрещающего частным мастерам помечать созданный ими фарфор девизом царствующего императора, стали использовать в качестве марки предметы из набора «восьми драгоценностей», чаще всего ромб и лист артемизии, которые помещались снаружи на донце изделия. В качестве марок фигурировали благопожелательные надписи, названия местности, мастерской или дворцового павильона (для которого выполнялся предмет); марки могли также указывать назначение вещи и очень редко — имя мастера. В цинское время на фарфоре использовались иногда марки с девизами правления императоров династии Мин.

Формы вещей маньчжурского времени по количеству типов превосходят ассортимент минского фарфора. Это разнообразие следует отнести за счет широкого обращения к прототипам предшествующих эпох, использования вариаций сосудов *гуань* [7] и *мэйпинь*, а также форм, заимствованных из искусства других стран. В ассортименте фарфора цинской эпохи преобладали бутыли с цилиндрическим горлом и шаровидным, иногда сплюснутым туловом, граненые сосуды, фляги, чаши, блюда, чайники всевозможных типов.

Дальнейшее развитие в росписях кобальтом получили пейзажи. Подобно живописным свиткам, ландшафты на фарфоре дополнялись стихотворными текстами, включающими отрывки из классических литературных произведений. Продолжая традиции «переходного периода», мастера стремились не просто создать декоративную композицию, а воспроизвести настроение пейзажа, послужившего для них образцом. Часто в композиции вводились фигуры отшельника или поэта, медитирующих на лоне природы.

Однако, если для минского времени изделия с росписью кобальтом имели первостепенное значение, поскольку именно в них наиболее полно были реализованы общие тенденции развития данного ремесла, то в период Кан-си аналогичную роль играет полихромный фарфор. Поначалу это в основном изделия с росписью *у цай* («пятицветные») — преемники традиций «пятицветного» минского фарфора, вошедшие в европейскую литературу под названием изделий с росписью в гамме «зеленого семейства» (франц. famille verte, термин, указывающий на преобладание определенного цвета в колорите, был введен в XIX в. Сальвета и Лебланом). Пока не появилась надглазурная синяя краска, декор этих вещей сочетался с живописью кобальтом.

Чаша с изображением цветов сливы и бамбука. Фарфор, роспись эмалевыми красками. Нач. XVIII в.

Чаша с крышкой. Фарфор, роспись эмалевыми красками. Эпоха Цин

Тематика полихромных росписей фарфора, созданных на рубеже XVII–XVIII вв., широка и в полной мере отражает характерное для традиционной китайской живописи деление на жанры *хуа-няо* (цветы и птицы), *жэнь-у* (изображения людей, сюжетные сцены) и *шань-*

шуй (пейзаж), однако предпочтение все же отдавалось изображению цветов, птиц, животных и благопожелательных символов, а в XVIII–XIX вв. — жанровым сценам (в том числе с изображением красавиц).

В композиции росписей наряду с традиционной схемой, занимающей всю поверхность предмета, вводится система выделенных фигурными рамами полей для живописи (картушей), расположенных на самых разных по цвету фонах. Обрамления сложных форм усиливали декоративный эффект росписи, а умело подобранные краски фона выгодно оттеняли преобладающий колорит. Среди сюжетных композиций на фарфоре, как и прежде, встречаются иллюстрации литературных произведений и символико-благопожелательная тематика. Одним из частых персонажей стал **Куй-син** (см. т. 2) — покровитель студентов и литературного творчества, обычно изображаемый в виде демона с кистью в высоко поднятой правой руке и книгой, иногда — с коробкой в левой руке, стоящим одной ногой на голове рыбы или дракона.

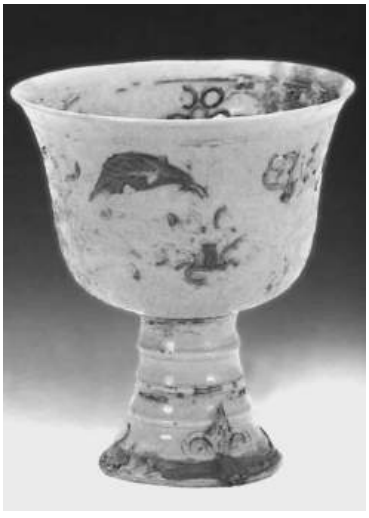
Росписями «зеленого семейства» отделывались в основном вещи открытых форм — блюда, тарелки, тогда как стенки сосудов, чаш, коробок, подставок, чайниц чаще украшали подглазурной росписью кобальтом. Отличительной чертой изделий этого времени, расписанных кобальтом, является глубокий цвет лазуритового оттенка, выделяющийся на белом черепке. Особенно эффектны изображения веток цветущей сливы *мэй* [*1*] среди «тающего льда», выполненные резервом на синем фоне (утварь с таким декором применялась во время Нового года, одного из наиболее популярных праздников, а сам декор являлся своеобразным новогодним поздравлением).

В период Кан-си появилась новая техника, использующая кобальт, — *фэнь-цин* (франц. bleu poudré, так называемый «пудренный» или «брызганный» кобальт). При такой технике порошок кобальта выдувался сквозь бамбуковую трубку (один конец которой был затянут шелком) на еще влажный черепок, после чего изделие глазуровали и подвергали обжигу. В вещах, декорированных подобным образом, кобальт служит фоном для живописи золотом или белых картушей, которые затем расписывали в гамме «зеленого семейства». Среди орнаментальных мотивов преобладают растительные, встречаются и пейзажи.

Одним из блестящих достижений керамистов маньчжурского времени стали предметы с росписью в гамме «розового семейства» (франц. famille rose, кит. *фэнь-цай*), применявшейся в расписном стекле и в живописных эмалях на металле (технология была заимствована из Европы в 1720–1730 гг. и успешно адаптирована в китайском прикладном искусстве). Свое название техника получила благодаря введению в живописную палитру розовой краски, приготовленной на основе специально обработанного золота (розовый тон давали мельчайшие частицы этого металла в результате взаимодействия солей золота и олова). Росписи «розового семейства» привлекательны благодаря нежному колориту, изяществу рисунка; в них традиционно китайские изображения перемежаются сюжетами, навеянными европейским искусством.

Успех сопутствовал китайским мастерам не только в создании новых, но также в возобновлении старых глазурей самых разных цветов и оттенков. Среди наиболее распространенных видов — зеленая «цвета яблока», глазурь «цвета кожи желтой рыбы», бирюзовая и чуть голубоватая глазурь «цвета луны» (получаемая за счет добавления небольшого количе-

Ваза с изображением драконов среди облаков. Фарфор, подглазурная роспись. 1351 г.



Чаша на высокой ножке с изображением цветов и листьев. Фарфор, роспись. XIII–XIV вв.

Декоративно-прикладное искусство и ремесло

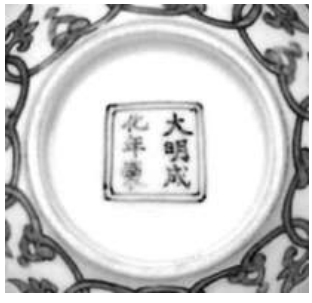
ства кобальта). С их участием в Цзиндэчжэне создавались изысканные монохромные изделия, повторявшие сунские поливные сосуды *гуань* [7]. Продолжается использование кобальта для монохромов глубокого синего тона. Однако особый интерес вызывают работы цинских мастеров, демонстрирующие возрождение красных глазурей с применением оксида меди и развившиеся на этой основе варианты оттенков, например глазурь «персикового цвета» и некоторые другие, получавшиеся в процессе восстановительного обжига. Предметы, покрытые темно-красной, местами неровно стекавшей глазурью, были известны в Китае под названием *лан-яо* (т.е. вышедшие из печей гончара по имени Лан), в Европе они получили название «фарфор цвета бычьей крови» (франц. sang de boeuf). Еще один вариант глазури — «пламенеющая» (франц. flambé), красная с потеками сероватого или голубоватого тона.

При небольшой концентрации в глазури оксида железа возникали поливы нежных светлых цветов — зеленые, как селадоны, светло-серые, цвета лаванды. При окислительном обжиге оксид железа позволял получить блестящий коричневый цвет разной интенсивности тона — более светлый вариант известен как глазурь цвета кофе с молоком (франц. café au lait). В некоторых монохромах соединяли несколько красителей; так, совмещение оксидов железа, кобальта и марганца давало блестящую черную глазурь, которую китайцы называли «черная, как крыло ворона» (*у цин*), а европейцы — «черное зеркало» (англ. mirror black).

Особую группу китайского фарфора составляют изделия, произведенные для экспорта. Самые ранние появились в конце XVI в., а в начале XVII в., после образования Ост-Индской торговой компании, их количество резко возросло. На протяжении нескольких столетий именно экспортируемый фарфор создавал за пределами Китая представление о стране, ее населении, образе жизни, обычаях и нравах.

Первые образцы фарфора, попадавшие в Европу, считались предметами роскоши, свидетельствами высокого социального статуса их обладателей, среди которых в то время были короли Португалии, Испании и Франции — Эммануил Великий (1469–1521), Филипп II (1556–1598), Людовик XIV (1643–1715). На рубеже XVII–XVIII вв. резиденции большинства европейских правителей располагают так называемыми фарфоровыми кабинетами (один из наиболее известных находится в замке Шарлоттенбург в Берлине); создаются первые собрания китайского фарфора, пример тому — располагавшаяся в Дрездене коллекция Августа II, курфюрста Саксонского (1694–1733).

Организация торговли через Ост-Индские компании (английскую и голландскую) позволяла отправлять в Китай из Европы заказы на отдельные предметы, а также целые сервизы — десертные для шоколада, чайные или обеденные, и возможно даже эскизы требуемых вещей. Высокий уровень спроса на китайский экспортный фарфор побудил западных предпринимателей наладить выпуск его копий и стилизаций в европейских керамических мастерских — практика, поначалу успешно реализованная во Фландрии (Дельфт), а затем в Германии (Мейсен), Франции (Шантильи, Сен-Клу, Севр), Англии (Челси, Вустер) и других странах.



В Россию первый фарфоровый предмет был доставлен в конце XVI в. — это сулея великого князя Ивана Ивановича (1554–1581), находящаяся в Оружейной палате (Москва); в течение XVII в. единичные образцы попадали на российский рынок благодаря посреднической торговле среднеазиатских купцов, а в конце XVIII в., в царствование Петра I (1672–1725), приток китайского фарфора резко увеличился, причем его главным поставщиком стала Ост-Индская голландская компания. Китайский фарфор хранился в домах и дворцах петровских сановников — Ф.Я. Лефорта (1655/56–1699), А.Д. Меншикова (1673–1729), Ф.А. Головина (1650–1706), П.П. Шафирова (1669–1739). Первым крупным собранием явилась коллекция князей Черкасских в Москве. В конце 1740-х годов в России появился собственный фарфор, в котором, как и в ранних европейских образцах, прослеживается прямое влияние Китая.

Чаша с изображением дракона. Фарфор, роспись.
На дне чаши — марка и обозначение периода Чэн-хуа (1465–1487)

Существовала и обратная связь — присутствие новых (западных) форм наблюдается уже в китайском фарфоре XVII в. Источники заимствования разнообразны: немецкие и голландские фаянсы и стекло, французские и английские металлические изделия, ближневосточная керамика. Росписи по фарфору, ставшему важным объектом международной торговли и культурного обмена, позволяют проследить процесс развития декора изделий согласно изменениям моды и спроса на китайский фарфор в Европе, а также смене стилей в западном искусстве. Возникший в искусстве эпохи Цин художественный компромисс был характерной приметой маньчжурского времени, поэтому во многих случаях едва ли возможно на основании формы изделий и стиля росписи достоверно определить адресата. Известно, что так называемый иезуитский фарфор (расписанный библейскими и евангельскими сюжетами по рисункам, привезенным европейскими миссионерами) бытовал и среди китайцев-христиан, а предметы, включающие арабские и персидские надписи, не только вывозились в страны мусульманского Востока, но также использовались китайцами, исповедовавшими ислам. В орнаментации экспортных вещей прослеживаются контакты Китая не только с искусством мусульманского Востока и стран Юго-Восточной Азии, но и связи с Японией (рекордное количество предметов для японского экспорта было произведено в XVII в.).

Правление **Цянь-луна** (1736–1795; см. также т. 4) знаменует последний расцвет традиционного керамического искусства. Изменения в политической и экономической жизни страны в течение XIX в. повлекли за собой новшества в организации фарфорового производства, массовый характер которого привел к резкому снижению качества продукции, уже не способной в это время составить конкуренцию аналогичным западным производствам. Однако в императорских мастерских, особенно на рубеже XIX–XX вв., продолжали производить изделия высокого профессионального уровня, выполняя их в традициях предшествующего века и часто ориентируясь при этом на стиль периода Цянь-лун.

Изучение опыта минувших эпох, стремление хранить и развивать достижения прошлого в сочетании с творческими поисками прослеживаются в авторских работах талантливых современных керамистов. До сих пор «столицей» китайского фарфорового производства остается Цзиндэчжэнь, мастера которого, следуя классическим канонам, преобразуют в монохромной технике достижения искусства современной западной керамики и находки живописи *го-хуа* (см. **Современное изобразительное искусство**) в расписном фарфоре.

** *Арапова Т.Б.* Китайский фарфор в собрании Эрмитажа. Конец XIV — первая треть XVIII века. Л., 1977; *она же.* Символико-благопожелательные композиции в росписях китайского фарфора конца XIV — первой трети XVIII в. // Научные сообщения ГМИНВ. М., 1977; *Арапова Т.Б.*, *Меньшикова М.Л.*, *Пчелин Н.Г.*, *Рудова М.Л.* Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI — XIX в. СПб., 2003; Белое золото. Классика и современность китайского фарфора. СПб., 2007; *Кречетова М.Н.* Сюжеты росписи китайского фарфора для экспорта в Европу конца XVII — XVIII в. // Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока. Л., 1975; *Лань Пу.* Цзиндэчжэнь таолу (Описание цзиндэчжэньского фарфорового производства). Пекин, 1815 (ксилограф. изд.); *Сун Ин-син.* Тянь гун кай у (Совершенствуя природу, открываем вещи). Шанхай, 1954; *Arapova T.* Chinese Transitional Wares in the State Hermitage Museum // Oriental Art. Summer 1994. Vol. XL, No. 2, p. 12–18; *Harrison-Hall J.* Ming Ceramics in the British Museum. L., 2001; *Kerr R.* Song Dynasty Ceramics. L., 2004; *Krahl R.* Chinese Ceramics in the Topkapi Saray Museum. A Complete Catalogue. L., 1986; *Lo K.S.* The Stonewares of Yixing. From the Ming Period to the Present Day. Hong Kong, 1986; *Medley M.* The Chinese Potter. A Practical History of Chinese Ceramics. N.Y., 1982; *Scott R.* A Remarkable Tang Dynasty Cargo. Vol. 67. 2002–2003. L., 2004; *Vainker S.J.* Chinese Pottery and Porcelain. From Prehistory to the Present. L., 1991.

Т.Б. Арапова

Ваза с изображением белок и кистей винограда. Фарфор, роспись. Эпоха Цин

Лак

Лаковое производство относится к числу древнейших и наиболее известных видов ремесленной деятельности и декоративно-прикладного искусства Китая. Лак (*ци* [*10*]) — смола (сок) так называемого лакового дерева (*ци-шу* [*1*]), растения из семейства анакардиевых (сумак, шмак, лат. *Rhus vernicifera*), произрастающего во Вьетнаме и Японии, а также во многих других регионах, в гористой местности, на высоте 900–2000 м над уровнем моря. Китайцы научились выращивать плантации «лаковых деревьев» еще в IX–VIII вв. до н.э. и в дальнейшем вывели сорта, приспособленные к различным погодным условиям, что позволило максимально расширить географию лакового производства. В настоящее время в КНР работает более 160 лакодобывающих и лакопроизводящих центров, часть из них находится на территории крайних южных (пров. Юньнань), юго-восточных (пров. Гуйчжоу) и северных (пров. Шаньси) районов страны.

Технологические особенности лакового производства. Технологический цикл, окончательно определившийся уже во второй половине I тыс. до н.э., состоит из нескольких этапов. Первый из них охватывает выращивание «лаковых деревьев» и сбор лака, осуществляемый почти так же, как сбор натурального каучука: участок ствола освобождают от коры, надрезают и стекающую из надрезов смолу собирают в особые емкости. Сроки ее сбора колеблются от 90 до 120 дней. С одного дерева смолу собирают только раз в два-три года, всего не более четырех-пяти раз, после чего растение подлежит замене. Единичный сбор составляет максимум 50 г так называемого сырого лака, представляющего собой густую жидкость молочно-белого или серовато-желтого цвета. Благодаря содержащемуся в ней веществу урушиол (урусиол, $C_{14}H_{18}O_2$), чрезвычайно сложному по химическому составу, смола «лакового дерева» обладает уникальными природными свойствами, сопоставимыми со свойствами полимеров. Она устойчива к воздействию воды, воздуха, выдерживает температуру до 200–250° (по некоторым данным, даже до 400–450°), не вступает в реакции с кислотами и щелочами, способна консервировать древесину и ткани, предохранять от коррозии металлы. Она же является универсальным клеющим веществом, которое можно наносить на любую поверхность — от каменной и металлической до тканой и бумажной. Поэтому лаковое покрытие используется не только в лаковом производстве, но и в оружейном деле, изобразительном искусстве, архитектуре, где широко практикуется нанесение лака на любые деревянные конструкции. Вместе с тем урушиол придает лаку качества, во многом затрудняющие работу с ним. Он способствует быстрому загустению собранной смолы, что заставило китайских мастеров постоянно искать способы ее искусственного разжижения. Один из них, весьма экзотического характера, был изобретен во II в. до н.э.: в емкость с сырым лаком помещали крабов, в панцирной части которых содержатся сильнодействующие вещества, тормозящие процесс застывания смолы. Сырой лак ядовит и испускает вредные для здоровья человека испарения, поэтому все процедуры по его обработке и производству лаковых изделий (*цици*) требуют определенных мер предосторожности.

Обработка сырого лака предполагает его очистку, кипячение для удаления лишней влаги, после чего по мере его дальнейшего использования он смешивается с другими веществами. Чаще всего лак окрашивали, добавляя в полученную субстанцию различные пигменты минерального и органического происхождения: киноварь, железо, кальций, мышьяк, марганец, кремний, сажу. Для получения лаков золотистого и серебристого цвета могут использоваться и благородные металлы. Применяется также бесцветный лак, которым обычно покрывают уже готовое изделие, но способ его изготовления — путем смеси лаковой субстанции с растительным (лучше всего — тунговым) маслом, был открыт только в XII в., намного позже изобретения рецептуры цветных лаков.

Сам процесс производства лаковых изделий тоже распадается на серию операций. Он начинается с выполнения так называемых заготовок из различных материалов. Такие «полуфабрикаты» издавна выпускались в отдельных мастерских, снабжавших своей продукцией центры лакового производства. Для проведения всех дальнейших работ требуются специально оборудованные помещения, где поддерживают необходимую влажность и температуру, так как лаковое покрытие, нанесенное в неподходящей для него атмосферной среде, особенно при сухом воздухе, может в скором времени растрескаться. Обязательной процедурой в производстве лаковых изделий является грунтовка — нанесение на форму слоев грунта, который играет роль амортизатора и одновременно служит основой для художественной доработки формы и нанесения декора. Технология подготовки грунта такова: лаковую субстанцию смешивают с водой

и истолченными до порошкового состояния глинистыми добавками, полученную смесь фильтруют через листы рисовой бумаги и затем шпателем наносят на поверхность заготовки. Грунтовое покрытие часто предполагает использование ткани и состоит, как правило, из двух слоев, накладываемых по отдельности. Каждый из них требует просушки на воздухе в течение примерно суток и полировки водой и пемзой. После этого изделие помещают на 8–10 часов в увлажняющую камеру, в которой поддерживается атмосферный режим с влажностью до 90%, затем грунтовое покрытие еще раз тщательно очищают, устраняя с него малейшие частицы грязи и пыли. Далее следуют работы по художественному оформлению вещей, набор и характер которых зависят от технологических особенностей конкретного вида лаковых изделий.

Основные этапы истории развития лакового производства. Истоки лакового производства восходят к неолитической эпохе, а древнейшими лаковыми изделиями признаны деревянные сосуды, найденные в 1978 г. на юго-востоке Китая (терр. совр. пров. Чжэцзян), в ранних слоях культуры Хэмуду (*Хэмуду вэньхуа*, 5000–3400 до н.э.). Эти сосуды имели внутреннее и внешнее покрытие, сделанное из сырого лака, но с добавлением в него красителей; некоторые вещи были расписаны красками на лаковой основе. Благодаря находке 1977 г. известны также керамические сосуды, предположительно винные кубки, расписанные красной лаковой краской, которые датируются 3700—3600 гг. до н.э., они были выполнены на северо-востоке неолитического Китая (совр. пров. Ляонин). Следовательно, уже к IV тыс. до н.э. в Китае существовало несколько региональных центров, освоивших навыки добычи и использования смолы «лакового дерева».

Следующий важный этап в истории лакового производства соотносится со второй половиной эпохи существования древнейшего китайского государства Шан-Инь (XVII–XI вв. до н.э.). На территории археологического комплекса **Иньсюй** (в окрестностях совр. г. Аньян, пров. Хэнань; см. т. 2), главного памятника иньской эпохи XIV–XI вв. до н.э., было найдено внушительное число лаковых изделий, преимущественно предметов столовой утвари, выполненных в трех различных техниках. Это, во-первых, так называемые расписные лаки — вещи, украшенные лаковой живописью по лаковому же покрытию (коричневым цветом по красному фону) и явно стилизующие в формах и манере рисунка современные им бронзовые сосуды. Во-вторых, лакированные предметы из резного дерева. В-третьих, вещи с лаковым покрытием, инкрустированные бирюзой. Не исключено также, что в отделке лаков тогда использовали технику аппликации золотой фольгой, о чем свидетельствует находка ее фрагментов. Сделанные находки не оставляют сомнений в существовании на территории иньского государства специальных лакопроизводящих мастерских.

На протяжении I тыс. до н.э. (эпоха Чжоу, XI–III вв. до н.э.) последние трансформировались в самостоятельную отрасль древнекитайского ремесла, которая достигла фазы наивысшего расцвета в период Чжань-го (V–III вв. до н.э.). По свидетельству письменных источников, уже к VIII–VII вв. до н.э. «лаковые деревья» повсеместно выращивались в районах среднего и нижнего течения р. Янцзы, а в период Чжань-го их плантации имелись также в районах среднего и нижнего течения р. Хуанхэ (на Центральной Китайской равнине, Шаньдунском п-ове) и в еще более северных местностях (совр. пров. Шаньси, Шэньси). Оправданно предложенное некоторыми исследователями сравнение древнекитайского лакового производства с промышленной поточной системой: так как его технологические операции осуществлялись раздельно и особо подготовленными для этого мастерами, то в производственном цикле оказался задействован труд множества людей, специализировавшихся на вполне определенных работах. Известно, что в создании одного лакового изделия принимали участие до 100 мастеров и подмастерьев. Именно в чжоускую эпоху было изобретено грунтовое покрытие, состоявшее первоначально из зольного слоя и ткани, что позволяло использовать для заготовок кроме древесины самые разные материалы, тем самым увеличивая репертуар лаковых изделий и расширяя сферу использования лакового покрытия. Наиболее активно оно стало применяться в похоронной обрядности (для оформления поверхности деревянных саркофагов) и в оружейном деле, где лаком покрывали древки оружия, колчаны для стрел, ножны и кожаные доспехи (с целью придания им прочности).

Согласно данным археологии, в период Сражающихся царств существовало несколько крупных региональных лакопроизводящих центров. Большая их часть принадлежала царству Чу (Чу-го, XI–III вв. до н.э.; см. **Чу-го ды ишу**), располагавшемуся в районах среднего и нижнего течения

Декоративно-прикладное искусство и ремесло

Янцзы. Начиная с VI–V вв. до н.э. в этом царстве установился обычай включать в погребальный инвентарь комплекты лаковых изделий, благодаря чему местное лаковое производство оказалось надежно представлено подлинными артефактами. Чуские лаки характеризуются сочетанием лакового покрытия с резьбой по дереву и полихромными росписями. В такой технике делались вещи, различные по форме и назначению: посуда, предметы повседневного обихода (ларцы, шкатулки), музыкальные инструменты, предметы мебели, а также произведения изобразительного искусства, в первую очередь деревянные изваяния фантастических существ и птиц.

Живописная палитра лаковых красок, применявшаяся местными мастерами, насчитывала девять цветов и оттенков, включая красную, желтую, коричневую, зеленую, белую, черную краски, а также их варианты, полученные при добавлении золота и серебра. Одним из шедевров чуских мастеров признан напольный экран (высота ок. 1 м) в виде прямоугольного щита, украшенного резными изображениями разнообразных живых существ — оленей, змей, лягушек, птиц, общим числом более 50. Композиция покрыта черным лаком, по которому выполнены росписи красной, серой, золотой и серебряной красками. К концу эпохи Чжоу чуские мастерские перешли к выпуску лаковой посуды и предметов повседневного обихода в строгой черно-красной гамме, варьируя красные росписи на черном фоне и, наоборот, черные — на красном.

Среди других региональных центров отдельного упоминания заслуживает лаковое производство царства Ци (Ци-го, XI в. — 379 до н.э.), находившегося на Шаньдунском п-ове. Здесь также преобладали расписные лаки, отличавшиеся, однако, своеобразием сюжетов и мотивов. Наибольшую популярность получили геометрические узоры и специфический орнамент, составленный из стилизованных изображений переплетенных змей. Известны также единичные вещи, украшенные сюжетными росписями, воспроизводящими птиц, деревья, строения и фигуры людей.

Интерес представляет и лаковое производство, возникшее на юго-западе Китая (совр. пров. Сычуань). Прослеживаемое с V в. до н.э. благодаря находкам 2000–2001 гг., оно позволяет говорить о налаженном в этом районе производстве лаковой посуды и предметов мебели (включая столы). Местные лаковые изделия, декорированные красной росписью на черном фоне, напоминают чуские по цветовой гамме, но все же они выполнены в другой живописной манере. В декоре предметов мебели преобладает узор из мелких повторяющихся геометризованных фигур, в которых угадываются сильно стилизованные изображения зооморфных существ. Предметы посуды украшены композициями, составленными из форм, похожих на треугольники, ромбы, дуги, квадраты и изогнутые линии.

При общем господстве в чжоуском лаковом производстве расписных изделий применялись и другие техники. Безусловный интерес представляют образцы, в которых лаковая отделка сочетается с металлическими деталями — бронзовыми, серебряными и золотыми, сделанными из очень тонкой фольги (до 0,1 мм). В последнем случае аппликации накладывались на слой золотой лаковой краски. Благодаря контрасту цвета аппликаций и росписи орнамент производил впечатление живописного рисунка. К сожалению, эти технико-художественные эксперименты, видимо, не получили развития в более позднем лаковом производстве.

Древняя культовая скульптура с расписным лаковым покрытием. Царство Чу, VI–V вв. до н.э.

Лаковая коробочка с крышкой. Из раскопок в Цзинмэне, пров. Хубэй. IV в. до н.э.

Лаковая утварь. Из раскопок в Цзянлине, пров. Хубэй. III в. до н.э.

Эпохи Хань (III в. до н.э. — III в. н.э.) и Шести династий (Лю-чао, III–VI вв.) отмечены абсолютным господством расписных лаков. Лучшими произведениями ханьского лакового производства и всего изобразительного искусства этого времени в целом признаны украшенные жи-

вописными сценами высокого художественного качества гробы «госпожи Дай» (*Дай-хоу ци-цзы*), происходящие из усыпальницы, открытой на территории археологического комплекса **Мавандуй**.

Лучшими известными сейчас лаковыми образцами эпохи Шести династий остаются 120 предметов, образующих единый комплект, найденный (в 1979) в погребениях III–IV вв. на территории центральной части совр. пров. Цзянси (в районе г. Наньчан). Возможно, сделанные находки иллюстрируют работу только одного, локального лакопроизводящего центра, но они все же показывают, что и в этот период сохранилась тенденция к созданию полихромных росписей живописного характера. Примеры тому — два блюда, одно из которых (диаметр ок. 22 см) украшено композицией религиозно-мифологического содержания; роспись второго (диаметр 26,1 см) передает сцену пиршественной трапезы. В обоих случаях живопись насыщена изображениями и отличается тонкостью рисунка.

Не менее примечательна в художественном отношении датируемая второй половиной V в. панель (80×20 см — фрагмент деревянной ширмы), обнаруженная (в 1965) в женском погребении на территории совр. пров. Шаньси. Красное лаковое покрытие панели сохранило несколько сюжетных сцен, напоминающих по содержанию и стилистике картины знаменитого художника **Гу Кай-чжи** (346?–407). Рисунок выполнен черными контурными линиями, одеяния персонажей и детали предметов мебели раскрашены желтой, реже голубой красками.

Качественный перелом в состоянии лакового производства произошел в эпоху Тан (618–907), ознаменовавшуюся прежде всего изобретением и широким использованием относительно новой техники — *пин-то*. В ней, как и в некоторых упомянутых разновидностях древних лаковых изделий, применялись аппликации из золотой и серебряной фольги, которые, однако, отличались значительно более совершенной технологией. В танских изделиях детали орнамента приклеивали к основе и покрывали несколькими слоями лака, и получившееся лаковое покрытие затем шлифовали до выявления орнамента. Такая техника прослеживается в отделке самых разных предметов: шкатулок, ларцов, столовой утвари (включая чаши, блюда, палочки для еды) и зеркал, в последних аппликации приклеивали непосредственно к бронзовой поверхности. Декору танских *пин-то* свойственны тематическое богатство и тщательность исполнения, обилие многофигурных композиций, представляющих изображения птиц и цветов, как правило дополненные многочисленными вспомогательными деталями. Параллельно танские мастера осваивали другие способы работы с лаком, и их эксперименты стимулировали появление новых техник и художественных приемов, процесс трансформации которых в русле единой традиции растянулся до конца эпохи Мин (1368–1644).

Важнейшие технико-художественные виды лаков. В современной научной литературе на основании технологических и художественных отличий выделено девять основных видов китайских лаков, которые, нередко имея весьма древнее происхождение, окончательно утвердились лишь в эпохи Мин и Цин (1644–1911). Это изделия с цветным лаковым покрытием, расписные лаки, рельефные, резные, инкрустированные, лаки с золотой гравировкой, «коромандельский лак», «сухой лак» и лак *пин-то*.

Изделия с цветным лаковым покрытием подразделяются на монохромные, лаки с золотым покрытием и лаки с золотым краплением. К монохромным относятся вещи с однослойным лаковым покрытием, преимущественно черного, красного, желтого, зеленого, коричневого и пурпурного цветов, поверх которого нанесен прозрачный лак. Такие изделия начали во множестве создавать в эпоху Северная Сун (960–1127), имитируя ставшую исключительно популярной в то время керамику с глазурованным покрытием темных цветов (черного и коричневого). В XIV–XIX вв. эта техника сохранялась главным образом в столовой утвари, формы которой выполняли из дерева, папье-маше, ткани и проволочного плетения. Готовая ла-

Лаковое блюдо. Из раскопок в Чанша, пров Хубэй. Ранняя Хань

Лаковая утварь. Эпоха Хань

Декоративно-прикладное искусство и ремесло

ковая посуда обладала внешним сходством с монохромной керамикой или изделиями из камня. Лаковое покрытие применялось и в мебели, лакировка которой, однако, производилась по специфической технологии. Деревянную поверхность тщательно полировали, швы заполняли тонкой паклей, после чего на нее накладывали слой тонкой бумаги или шелковой ткани, поверх которых наносили несколько слоев грунта из смеси наждачного порошка, красного песчаника, киновари (или гуммигута) и коровьей желчи. Каждый слой просушивали, полировали песчаником, пемзой и порошком древесного угля и только после завершения всех этих процедур приступали к работе с лаком.

Лак с золотым покрытием подразумевает нанесение на сырую лаковую поверхность сплошного слоя золотой пудры либо обкладку золотой фольгой, в обоих случаях процесс завершается покрытием изделия прозрачным лаком. Эта техника, зародившаяся в XII–XIII вв. и позволявшая создавать имитации металлических (золотых или бронзовых) вещей, наиболее активно использовалась для производства ритуально-церемониальной утвари, а также в декоре мебели, где она имела некоторые отличия в сравнении с лаковым производством. Лакированную поверхность покрывали слоем толстой бумаги, на которую наносили рисунок, затем его прокалывали, посыпали мелом и по меловому контуру, прорезая резцом или нанося точки иглой, дублировали рисунок на лак. Прорези заполняли лаковой массой, смешанной с киноварью, орнамент выкладывали золотой фольгой, нанося сверху прозрачное лаковое покрытие.

Подобно описанному выше способу, лак с золотым краплением (или «лак [с] разбрызганным золотом», *шацзинь-ци*) предполагает нанесение золотой пудры или крохотных чешуек золотой фольги на сырую лаковую поверхность. Частицы драгоценного металла, образующие неравномерные слои или узоры, наблюдаемые под тем или иным углом зрения, создавали эффект мерцающей переливами света поверхности, усиленный прозрачным лаковым покрытием. В цинское время с помощью этого способа создавали фон для росписи или инкрустации по лаку.

Расписные лаки — это изделия с монохромным, полихромным, золотым живописным декором или с росписью золотом под цветным лаковым покрытием. При всем их возможном разнообразии расписные лаки занимали весьма скромное место в декоративно-прикладном искусстве поздних эпох. Наибольшей технологической сложностью обладают изделия с росписью золотой лаковой краской по сырому лаку, покрытому золотой пудрой или аппликацией из золотой фольги. Во многих образцах золотые росписи сочетаются с полихромным живописным и инкрустированным декором, в котором особенно часто используется перламутр. Изделия последней категории имеют цветное лаковое покрытие, нанесенное поверх росписи.

Рельефные лаки получают, формируя объемные изображения из специально приготовленной массы, в состав которой входят лак и загуститель (чаще всего древесный уголь). Рельефный орнамент может распространяться на всю поверхность изделия или покрывать отдельные фрагменты. В зависимости от комбинаций с другими техниками этот вид подразделяется на рельефно-расписные, изделия с золотым рельефом и красные рельефные лаки. В первом случае рельефная композиция полностью или частично раскрашена одной или несколькими лаковыми красками. Преобладали контрастные сочетания, при которых гладкая поверхность или узор фона были окрашены в красный цвет, а основной декор — в черный, и наоборот. Изделия с золотым рельефом делали двумя способами: орнамент покрывали слоем золотой пудры или раскрашивали золотым лаком, либо его формировали из слоев лака, присыпанных золотой пудрой и, после высушивания, дополнительно прорабатывали резьбой. В некоторых изображениях обыгрывали декоративный эффект аппликации золотой и серебряной фольгой, мелкие кусочки которой, подогнанные друг к другу, убедительно имитировали чешуйчатое тело дракона. В прикладном искусстве эпохи Цин техника золотого рельефного лака широко применялась в отделке фрагментов мебели и деревянных деталей интерьера, производивших впечатление золотого литья. В изделиях с красным рельефом, имитирующих технику резьбы по красному лаку, применялась формовка окрашенной лаковой массы.

Шкатулка. Черный лак, перламутр, инкрустация. XVIII в.

Под резными лаками (*дяо-ци*) имеются в виду изделия, декорированные резьбой по многослойному лаковому покрытию. Эта, возможно самая трудоемкая, технология предполагала нанесение на (деревянную, тканую, реже — металлическую) форму, покрытую грунтовкой, от 30 до 200 слоев лака, каждый из которых отдельно высушивали, а иногда и полировали. В соответствии с особенностями резьбы и колорита такие лаки подразделяются на «мраморный», красный и полихромный резной лак.

«Мраморный лак» (*юньдяо-ци*, «лак с облачной резьбой») представляет собой вещи красного цвета, покрытые рельефным орнаментом, состоящим преимущественно из спиралевидных узоров («двойное колесо», «ленточная петля», «облачный» узор). Рельеф частично окрашивали черной или золотой (желтой) красками, добиваясь тем самым внешнего сходства с бронзовыми изделиями. Считается, что техника «мраморного лака» зародилась в X–XI вв. и утвердилась в эпоху Юань (1271–1638), когда в ней стали делать столовую утварь (блюда), шкатулки и вазы. Изделия в технике «мраморного лака» продолжали выпускать в минскую и цинскую эпохи, но их число неуклонно снижалось, уступая место резным вещам двух других перечисленных типов.

Красный резной лак (*ти-хун*, «открывающиеся [слои] красного») отличается от «мраморного» характером резьбы и значительно более богатым репертуаром орнаментальных сюжетов и мотивов. В процессе эволюции данная группа претерпела немало технологических и художественных изменений. Так, изделия XV в. (с которого прослеживается история *ти-хун*) подобны «мраморным лакам» по характеру резьбы, воспроизводящей геометризованные орнаменты и выполненной мягкими, округлыми линиями, без резких углов. К концу XV — началу XVI в. резьба приобрела резкость, наметилась тенденция к разделению фонового узора и основных орнаментальных фигур. С первой трети XVI в. в отделке фона преобладают так называемые «парчовые узоры» (*цзинь-вэнь*), стилизующие рисунки тканого плетения. Параллельно усложнились приемы и сюжеты резьбы, распространились многофигурные сцены, часто копирующие произведения живописи, что потребовало большей тонкости в исполнении деталей. Изменения коснулись и колорита вещей — имевшие в течение минской эпохи глубокий насыщенный красный цвет коричневатого или лилового оттенка, они в середине XVI в. приобрели багрово-красный тон. Поскольку в то время каждый слой тщательно полировался, в готовом изделии слои обладают некоторой прозрачностью.

С середины XVI до начала XVII в. в минских резных лаках применялись так называемые указательные (контрольные) линии, образованные четырьмя-пятью слоями черного лака, нанесенными через каждые десять красных слоев, считая от грунтового покрытия. В более поздних лаках отсутствие этих «линий» сочетается с тусклостью слоев и блеклостью красного цвета. Это, по-видимому, было обусловлено временной утратой в 1-й половине XVII в. секрета правильного наложения и обработки лаковых слоев. К середине XVIII в. китайские мастера сумели восстановить прежние традиции, что послужило дополнительным стимулом роста популярности красного резного лака: во 2-й половине XVIII в. он превратился в самую востребованную лаковую технику, применяемую для производства личных украшений, мебели, предметов интерьера, бытовой утвари (шкатулок, ваз, моделей пагод). Резьбу часто сочетали с аппликациями из позолоченной меди, вставками из нефрита, эмалей и чеканки.

Коробочка.
«Мраморный лак», резьба
Эпоха Юань

Поднос.
Красный лак, резьба
XIII–XIV вв.

Для получения изделий в технике полихромного резного лака (*ти-ци*, «прорезной лак») на грунтовое покрытие наносят разноцветные слои, с учетом которых и производится резьба. Эта техника восходит к оружейному делу эпохи Тан, в котором утвердилась практика покрытия щитов из верблюжьей кожи несколькими слоями черного и красного лака.

Само лаковое производство приступило к ее освоению предположительно в XI–XIII вв. В полихромных лаковых изделиях преобладали четыре цвета — красный, зеленый, желтый и черный, слои которых наносили в разной последовательности. Полихромия позволяла исполнять вещи со сложными сюжетными композициями, примером чему служит коробочка XVIII в. со сценой, изображающей одного из «восьми бессмертных» — **Чжан Го-лао** (см. т. 2), который, сидя на волшебном коне, несется над

населенными чудовищами бурными морскими водами. Желтый цвет фигуры «бессмертного» эффектно контрастирует с красными туловищами зооморфных существ и зелеными волнами. Вместе с тем колорит большинства подобных изделий основан на двухцветном сочетании (чаще всего — красного и зеленого тонов).

Инкрустированные лаки подразделяются на три основные группы: резной лак с лаковой инкрустацией, инкрустированный лак с лаковой инкрустацией, лак с перламутровой инкрустацией. Первый из них выполнялся тем же способом резьбы по многочисленным лаковым слоям, но образовавшиеся пустоты заполняли разноцветными лаковыми массами. Инкрустированный лак с лаковой инкрустацией отделывали двумя способами: во-первых, с помощью гравировки по лаковому покрытию и последующего заполнения орнамента разноцветными лаковыми массами; после просушки и полировки такая инкрустация походит на полихромную роспись. Во-вторых, контуры орнамента могли формировать в низком рельефе, промежутки заполнялись лаковыми массами, благодаря чему возникал эффект расписного или вышитого узора, обрамленного кантом.

Техника перламутровой инкрустации в зависимости от качества материала тоже имела несколько способов применения. В том случае, когда мастер выбирал тонкие пластинки перламутра, он выкладывал из них своего рода мозаичное панно. Применяли также более толстые и предварительно художественно оформленные фрагменты раковин, позволявшие делать рельефный орнамент.

Оба способа возникли в юаньскую эпоху и достигли расцвета в период Цин, когда перламутром стали украшать особенно крупные предметы, в первую очередь мебель. Расположенные, как правило, на черном лаковом фоне, перламутровые инкрустации нередко дополнены вставками из золотой и серебряной фольги и золотыми росписями. В некоторых региональных лаковых центрах вместе с перламутром или взамен него использовали яичную скорлупу, также сочетая ее с золотыми росписями. Такие вещи и сегодня производят в мастерских пров. Фуцзянь. Наряду с перламутром для инкрустации по лаку использовали благородные, цветные и даже черные металлы (железо), минералы (нефрит, бирюзу), коралл, янтарь, слоновую кость, рог носорога, черепаховый панцирь, древесину ценных пород; а в декор лакированной мебели вводили панно в технике перегородчатой эмали.

Лаки с золотой гравировкой декорированы тонко выполненным гравированным орнаментом, заполненным золотой или серебряной пудрой. Гравировку могли исполнять острым инструментом, воспроизводя многофигурные композиции или каллиграфические надписи. В другой группе данного вида, известной как «чистая/простая контурная линия» (*цин-гоу*), гравировали только контуры изображений. Но несмотря на их художественную лаконичность, орнаментированные таким способом вещи высоко ценились образованными людьми и знатью. Вместе с тем лаки с золотой инкрустацией, при относительной технической простоте обладавшие сходством с предметами роскоши, пользовались спросом и среди широких слоев населения. Учитывая вкусы потенциальных покупателей, в мастерских выпускали продукцию массового спроса, украшенную не изысканными композициями и каллиграфией, а сценами, заимствованными, скажем, из живописного репертуара «народной картины» (**нянь-хуа**).

Лаковая шкатулка с изображением «восьми бессмертных». Кон. XVIII в.

Термин «коромандельский лак» восходит к названию побережья Индийского п-ова, бывшего в свое время основной транзитной территорией на пути экспорта китайских изделий в Европу. Поэтому в европейском искусствоведении получила распространение точка зрения, что в этой технике исполнялась исключительно экспортная продукция. На самом деле она (в китайской терминологии — *гуан-цай*, «разноцветье») возникла в эпоху Мин, реализуясь на первых порах в различных видах ремесла (аналогии ей существуют и в расписном фарфоре). Постепенно главной сферой ее применения в лаковом производстве оказалось мебельное дело, сузившееся в эпоху Цин до изготовления напольных ширм, называемых «ширмы с лаковым покрытием, инкрустированным золотом и перламутром» (*жуань лодянь*

чэньфу ци пинфэн), которые попали и в Европу, получив там название «коромандельские ширмы». В раннецинское время подобные вещи служили подарками императора отличившимся приближенным и знати, как свидетельствуют надписи на некоторых сохранившихся образцах. Коромандельские ширмы отличаются размерами (высота 177–275 см) и большим количеством створок (от 4 до 12), панели которых, как правило, декорированы с обеих сторон. Технология их изготовления, рассматриваемая некоторыми исследователями как последнее крупное достижение в традиционном лаковом производстве, сложна и трудоемка. На заготовку (из тонкой деревянной доски, фанеры или шелкового полотна, прикрепленного к деревянной раме) наносят в качестве грунта слой лака, смешанный с загустителем, покрывая его черным или цветным лаком и перенося сверху рисунок, по которому и производится резьба. Затем лак местами выбирают, заполняя в соответствии с рисунком образовавшиеся пустоты разноцветными лаковыми массами (или другими веществами, обязательно приготовленными на масляной основе, чтобы из них можно было формировать элементы изображения). Столь изощренная техника позволяет исполнить предельно сложные, насыщенные деталями полихромные композиции на тему пейзажей или сцен придворной жизни, сопоставимые с живописными свитками.

«Сухой лак» (*му тай сян* — «фигуры из промазанных [лаком] слоев») является, пожалуй, самой специфической лаковой техникой, которая к тому же применялась исключительно для создания монументальной скульптуры. Деревянный каркас, намечающий контуры будущего изображения, обертывали несколькими слоями шелковой или дерюжной ткани, которые пропитывали лаком и затем формировали из них скульптуру. Покрытая слоем золотой пудры или золотой фольгой и слоем прозрачного лака, готовая скульптура (высотой до 2,5 м) визуально практически не отличалась от бронзового позолоченного изваяния.

Техника «сухого лака» возникла предположительно в IV–III вв. до н.э., когда в практику вошло изготовление заготовок для лаковых изделий путем их формовки из пропитанных лаком кусков ткани. Начало применения этой техники в изобразительном искусстве восходит к VI–VII вв. Некоторые исследователи (в т.ч. М. Салливан) полагают, что «сухой лак» занял первостепенное место в изобразительном искусстве эпохи Тан, давая художнику гораздо большую творческую свободу, чем камень или металл. В дополнение к своему пластическому потенциалу «лаковая скульптура» обладала еще одним немаловажным качеством: она была настолько легкой, что один человек без труда мог при необходимости переместить такую «статую» в другое место. Неудивительно, что техника «сухого лака» широко применялась в культовом искусстве и, выйдя затем за пределы Китая, снискала признание в других странах Дальневосточного региона, в первую очередь в Японии, где буддийские лаковые скульптуры стали делать уже в VIII в.

** *Арапова Т.Б.* Китайское блюдо красного резного лака XV в. // ТГЭ. [Вып.] 34. 1972; *Аттербери Р., Тарп Л.* Иллюстрированная энциклопедия антиквариата. М., 1997; *Белозерова В.Г.* Традиционная китайская мебель. М., 1980; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Меньшикова М.Л.* О некоторых особенностях красных резных лаков тихун периодов Мин и Цин // XIV НК ОГК. Ч. 1. М., 1983; *она же.* Китайские резные лаки XIV–XVII вв. в собрании Эрмитажа // ТГЭ. Т. XXVII. Л., 1989; *Моран А. де.* История декоративно-прикладного искусства. М., 1982; Сокровища Шанхайского музея. [Каталог выставки]. Шанхай, 2007; Гугун боугуань цзан дяо ци (Резные лаки в коллекции музея Гугун). Пекин, 1985; Чжунго гунъи мэйшу цыдянь (Словарь китайского декоративно-прикладного искусства) / Под ред. У Шаня. Тайбэй, 1991; *Garner H.* Chinese Lacquer. London–Boston, 1979; *Lawton Th.* Chinese Art of the Warring States Period. Change and Continuity. Wash., 1982; *Sullivan M.* Chinese Art. Recent Discoveries. L., 1973; Urushi. Proceedings of the Urushi Study Group. June 10–27, 1985, Tokyo / Ed. by N.S. Branmelle and P. Smith. Tokyo, 1988; *Wang Shixiang.* Ancient Chinese Lacquer Ware. Beijing, 1987; *Watson W.* Overlay and p'ing-t'o in Tang Silverwork // JRAS. 1970.

М.Е. Кравцова

Скульптура сидящего Будды, выполненная в технике «сухого лака». Эпоха Тан

Шелк

Шелковые ткани не только занимают ведущее место в китайском текстиле, но и в течение многих веков служат одним из культурных символов Китая.

Технология шелкоткачества. Шелкоткацкое производство состоит из трех масштабных операций, производимых в рамках относительно самостоятельных промыслов и ремесленных занятий. Это: шелководство, обработка нитей и ткачество.

Шелководство включает в себя разведение тутовника и бабочек шелкопряда, выращивание гусениц, получение коконов и нитей, а также их первичную обработку. Все эти процедуры сложились еще во второй половине I тыс. до н.э. и вплоть до XX в. осуществлялись в специализировавшихся на них крестьянских хозяйствах. Получение будущего шелка (*сы* [*δ*]) начинается со сбора грены — яичек бабочки тутового шелкопряда. Жизненный цикл гусеницы длится приблизительно 40 дней, в течение которых она превращается из крохотного создания в полупрозрачного червя телесного цвета длиной 7–8 см и толщиной с мизинец взрослого мужчины. Уход за гусеницами — чрезвычайно трудоемкое и хлопотное занятие. Они подвержены массовым заболеваниям (известно немало исторических примеров тому, что подобные эпидемии охватывали целые уезды, приводя к разорению крестьянских хозяйств). Кроме того, черви шелкопряда исключительно чутко реагируют на любые раздражители: колебания температуры, сквозняки, запахи и звуки — все это приводит к ухудшению их самочувствия и сказывается на качестве будущих нитей. Столь же привередливы гусеницы и в еде. Листья, которыми они питаются, следует собирать в предназначенное для этого время суток, с определенных участков деревьев (верхних, нижних ветвей) и специальным же образом нарезать: не слишком мелко и не слишком крупно. От сорта листьев зависит натуральный цвет нитей. Если гусениц кормить исключительно листьями садовой тутовой шелковицы, то нити приобретают почти идеальный белый цвет. Кормление гусениц листьями дикого (горного) тутовника (в течение первых двадцати дней) и листьями садовой шелковицы (во второй период их жизненного цикла) обеспечивает желтый цвет нитей. Существует также «дикий шелк», получаемый в результате кормления гусениц листьями особой породы дуба, растущего в горах северо-восточных районов Китая (на терр. Ляодунского п-ова). Это нити коричневого цвета, с трудом поддающиеся отбеливанию, грубые на ощупь и легко рвущиеся.

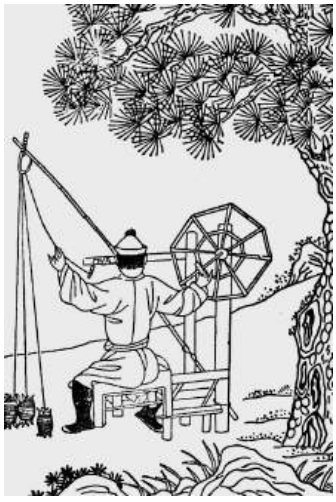
Период витья коконов занимает трое-четверо суток, во время которых соблюдаются все те же меры предосторожности, что и в период выращивания гусениц (поддержание температурного режима, ограждение их от сквозняка, запахов, шума). Готовые коконы сортируют, оставляя лучшие для получения нового поколения бабочек. Размотка коконов может осуществляться несколькими способами. В древности коконы обдавали кипятком, затем в практику вошло их распаривание в горячей воде. Для этого употребляются специальные приспособления, состоящие из котла (который обычно соединен с жаровней, что помогает поддерживать необходимую температуру воды) и мотовила.

Станок для размотки коконов (с книжной гравюры)

Мотовило — деревянная конструкция из рамы с мотовильным барабаном и ножным приводом. У каждого кокона освобождается кончик волокна, и, поскольку природные волокна микроскопически тонки, они сразу же соединяются в пучок (от 4 до 18 коконов), который через направляющий крючок и кольцо (как правило, из нефрита) выводится на мотовило. Последние слои кокона, близкие к гусенице, не поддаются размотке и идут на изготовление шелковой ваты. Самые же непригодные для ремесленного использования остатки употребляются для удобрения полей. Длина нити, получаемой из одного кокона, колеблется, в зависимости от породы бабочек, условий кормления гусениц, от 350 до 1000 м. Для получения 1 кг нитей (шелка-сырца) требуется 18 кг коконов, а их совокупная длина составляет 300–900 км. Употребление горячей воды при размотке коконов обусловлено необходимостью удаления с натуральных волокон сирицина — при-

родного вещества, склеивающего их в кокон. В холодной воде сирицин тоже растворяется, но очень медленно. Однако при таком способе размотки нити получаются более крепкими и упругими, чем при употреблении кипятка или горячей воды. Размотка коконов в холодной воде еще недавно (до внедрения синтетических волокон) применялась в китайском промышленном производстве для получения особо прочных нитей, которые использовались в военно-технических целях, например для изготовления парашютного шелка.

Полученные нити перематываются на мелкие бамбуковые мотовила и, в случае надобности, повторно утолщаются или скручиваются, хотя их качество позволяет обходиться без скручивания. Теперь это «полуфабрикат», поступающий в другие специализированные хозяйства и ремесленные центры, где из нитей делают собственно шелковую пряжу, для чего требуется их дополнительная обработка и крашение. Нити промывают, удаляя остатки сирицина и возможных загрязнений, вываривают, отбеливают и, в зависимости от красителя, подвергают определенному режиму травления. Для окраски употребляют красители на основе растительных и минеральных пигментов. Древнейшими растительными пигментами являлись трава *лань* [*1*] (местная разновидность произрастающего на Ближнем Востоке и в Юго-Восточной Азии растения индиго, из которого получается краситель синего цвета), корень морены (дает красный цвет), плоды гардении (*чжи-цзы*, желтый краситель), желуди китайского дуба (содержат черный пигмент). Во II–I вв. до н.э. в качестве сырья для красного красителя стали выращивать сафлор (*хун-хуа*, «красный цветок») — растение, попавшее в Китай по Великому шелковому пути и быстро адаптированное к местным условиям. Из минеральных пигментов употреблялись киноварь *дань* [*3*], дающая красный цвет, охра *чжэ-ши* (из которой получаются красители красного, желтого и коричневого тонов), свинцовые соединения. Уже древнекитайские мастера-красильщики в совершенстве владели техникой многослойного окрашивания, умели добиваться нужных оттенков путем комбинирования красок. Так, для получения нитей светло-багрового цвета их окрашивали три раза, используя попеременно красные и синие (или красные и черные) пигменты в разных пропорциональных соотношениях. В VII–VIII вв. набор красителей значительно расширился, в основном в результате экспортных поставок и заимствований технологического опыта других народов. В красильном деле стали активно применять малахит (*кун-цюэ-ши*, «павлиний камень», *ши-люй* «каменная зелень»), синий азурит (*лань-тун*, «лазурная медь», *ши-цин*, «каменная синева»), аурипигмент (*цы-хуан*, самородный сульфид мышьяка, дающий желтый цвет), а из растительных пигментов — гуммигут (затвердевший сок одной из индокитайских древесных пород, родственных мангостану, из которого получается высококачественный золотисто-желтый пигмент), сапан (из сока этого дерева получают красители красного цвета), персидский индиго. Среди привозных красителей встречались и весьма экзотические, например «пурпурный минерал» — вещество, выделяемое «лаковыми насекомыми» (шеллак), которые специально для этого разводились в Юго-Восточной Азии.



Станок для намотки нитей на шпули (с книжной гравюры)

Ткани могут изготавливать из необработанных нитей (шелка-сырца) с последующей обработкой уже в готовом отрезе. Такие ткани обычно использовались в качестве основы для станковой живописи, хотя и живописный шелк иногда подвергался специальной обработке. Так, в эпоху Тан (618–907) — время первого расцвета китайской станковой живописи — шелковое полотно погружали в кипящую воду с добавленным в нее порошком крахмала и затем отбивали деревянными валиками. В результате шелк приобретал гладкую и блестящую поверхность. Однако многие художники предпочитали работать по шелку-сырцу, справедливо полагая, что он лучше впитывает краску и тушь.

Процесс ткачества начинается с натягивания сновки (основы) и приготовления шпулей для утка. Сновка формируется на специальном станке из нитей, плотно пригнанных друг к другу в горизонтальном направлении. Для наматывания нитей ута́чных шпулей в истории шелкоткацкого производства употреблялись различные по конструкции шелкокрутильные приспособления. Например, еще в XIV в. это было мотовило,

приводящееся в движение рукой. Наиболее существенные изменения в шелкокрутильной технике произошли в XVIII в., когда появились станки с колесом, приводимые в движение обеими ногами, что резко повысило производительность труда.

Ткацкие станки тоже постоянно совершенствовались. Приблизительно до VI–V вв. до н.э. использовались достаточно простые по конструкции станки: без подножек, с двумя навоями, бердом и приспособлениями для ручного зевообразования. Уже к началу н.э. такой тип станка, пройдя через значительную модификацию, превратился в инструмент с деревянной рамой и двумя крутящимися (передним и задним) барабанами-навоями. Кроме того, станок теперь имел две подножки, при помощи которых осуществлялось механическое разделение основы для образования зева. Так как руки ткача оставались свободными, он мог сам, без привлечения помощников, продевать челнок с утком и гребнем и протягивать утки. Опытный ткач (или чаще ткачиха, так как в Китае ткачеством обычно занимались женщины) мог изготовить на таком станке за день работы до 3 м гладкой ткани. Аналогичные по конструкции ткацкие станки были изобретены в Европе только в VI в. н.э., а вошли в широкое употребление лишь к XIII в. По мере усложнения техники шелкоткачества появлялись все более сложные конструктивные варианты станков. Особенно совершенные в техническом отношении станки требовались для изготовления узорчатых и полихромных шелков. Уже во 2-й половине I тыс. до н.э. узорчатые ткани исполнялись, видимо, на станках, снабженных рейками или планками, разделявшими нити основы соответственно рисунку, и педалями для образования зевов. Судя по сложности узоров дошедших до нас образцов, станки должны были иметь до 4 подножек и более 300 планок. Наиболее сложным устройством обладали станки, предназначенные для крупноузорного и многоцветного тканья, изобретенные предположительно в конце эпохи Тан. Впервые европейский аналог станков такого конструктивного типа (способный, однако, ткать только узкие ленты) появился в Германии в XVI в., при этом узорное ткачество как таковое утвердилось в Европе лишь в XVIII в., с изобретением приспособления для механического подъема нитей основы. Китайский станок для крупноузорного многоцветного тканья, окончательно доработанный в XVI–XVII вв., представляет собой настоящее инженерное сооружение. Он включал в себя горизонтальный навой и ремизный аппарат с педальным механизмом и обслуживался двумя лицами. Ткач работал внизу, у основы, а его помощник находился наверху, у вертикальной рамы. Изготовление многоцветной ткани начиналось с создания специальной заготовки (*тяо-хуа*, «протянутые цветы»). Намечая рисунок будущей ткани, наиболее опытные мастера наносили на заготовку едва заметную сетку, по которой раппорт (повторяющаяся часть узора) сплетался из тонких шнуров. Их расположение точно соответствовало контурам и основным линиям рисунка — так получалась *тяо-хуа*. Затем заготовка укреплялась в верхней части вертикальной рамы, а концы шнуров прикреплялись к веревочному передаточному приспособлению, соединенному с бурами ремизным аппаратом. Помощник ткача тянул то одну, то другую группу шнуров, изменяя расположение нитей основы, а ткач пропускал челнок через определенное число нитей.

Процесс создания ткани завершался ее окончательной подправкой (у окрашенных и многоцветных), разрезанием двойных волокон (у бархата), либо, в случае их исполнения из шелка-сырца, окраской и лощением.

Основные этапы истории развития шелкоткачества. Принято считать, что все основные операции китайского шелкоткачества окончательно сложились во 2-й половине I тыс. до н.э. Однако его история восходит к значительно более древним временам, упоминания о чем сохранились в китайских легендах, в которых происхождение шелкоткачества, как правило, связывается с образом богини Лэй-цзу, супруги **Хуан-ди** (см. т. 2) — Желтого императора, мифического родоначальника китайского этноса и основоположника китайской государственности. Известно, что культ Лэй-цзу как покровительницы шелкоткачества действительно существовал в древнем Китае. Прослеживаемый со второй половины эпохи Чжоу (XI–III вв. до н.э.), т.е. приблизительно с середины I тыс. до н.э., он входил в круг официальных культов и сопровождался специальными жертвоприношениями, которые исполнялись лично государынями.

Новейшие археологические материалы доказали, что шелкоткачество зародилось еще в эпоху неолита в районах нижнего течения р. Янцзы в VI–V тыс. до н.э. Самыми ранними находками, подтверждающими факт его существования, являются деревянные валики для наматывания

готовой ткани, ножи для обрезания основы и насечки для зевообразования. Все эти артефакты были обнаружены (1975, 1978) на территории археологических памятников, относящихся к неолитической культуре Хэмуду (*Хэмуду вэньхуа* 5000/4500–3400 до н.э., юго-восток Китая, северная часть совр. пров. Чжэцзян). Первыми известными сегодня образцами китайских шелковых тканей выступают крохотные фрагменты (2,4 × 1 см), обнаруженные в материальном наследии более поздней юго-восточной культуры — **Лянчжу** (*Лянчжу вэньхуа*, 3200–2200 до н.э.; см. т. 2). Датируемые на основании радиокарбонного анализа 2750 г. до н.э., они имеют плотность 40 нитей основы на 48 нитей утка на 1 см^2 (т.е. представляют собой ткань типа тафты) и были выполнены, согласно данным химической экспертизы, из нитей одомашненной шелковичной гусеницы. Следовательно, неолитические мастера владели не только навыками шелкоткачества, но и умением культивировать бабочек и гусениц тутового шелкопряда.

Следующий этап в истории шелкоткачества соотносится с эпохой существования древнейшего китайского государства Шан-Инь (XVII–XI вв. до н.э.) и первой половиной эпохи Чжоу. Хотя эта эпоха не оставила подлинных образцов шелковых тканей, имеются косвенные материальные свидетельства — отпечатки шелка на бронзовых и нефритовых изделиях, уцелевшие благодаря обычаю обертывать предметы погребального инвентаря кусками ткани. Прежде чем истлеть, ткани (при определенных благоприятных для этого условиях) оставляли следы на металлической и нефритовой утвари, причем настолько четкие, что по ним удается восстановить тип, фактуру ткани и даже наличие на ней вышивки. Оказалось, что иньские мастера умели производить гладкие и полихромные шелка. Среди находок, датируемых XI–V вв. до н.э., имеются дошедшие в небольших фрагментах подлинные образцы шелковых тканей, которые в целом совпадают с реконструированными иньскими шелками.

Качественно новый этап в эволюции шелкоткачества связан со второй половиной чжоуской эпохи, точнее, с периодом Сражающихся царств (Чжань-го, V–III вв. до н.э.), от которого впервые во множестве сохранились куски тканей и даже предметы шелковой одежды. Наиболее часто они встречаются в богатых захоронениях аристократии царства Чу (Чу-го, XI–III вв. до н.э.), располагавшихся в районах среднего и нижнего течения р. Янцзы. Например, только в одном женском погребении (378–340 до н.э., открыто в 1982) обнаружено 452 рулона шелковых тканей. Тело усопшей было облачено в 13 слоев одежд, состоявших в общей сложности из 31 предмета, включая 8 халатов на шелковой вате, 3 легких халата, 1 кофту и 2 юбки. Сверху тело было покрыто тремя шелковыми покрывалами и саваном. Установлено, что в течение указанного периода и эпохи Хань (III в. до н.э. — III в. н.э.) не только окончательно оформились все основные производственные операции шелкоткачества, но и сложился базовый набор типов тканей, а также определилась география главных шелкопроизводящих центров, которые находились как на юге и юго-востоке страны (терр. царства Чу), так и на востоке (совр. пров. Шаньдун), северо-востоке (пров. Хэбэй), севере (пров. Шаньси) и юго-западе (пров. Сычуань).

Важный этап в истории китайского шелкоткацкого производства, знаменовавший подлинно революционные изменения, соотносится с эпохой Тан, когда китайские мастера, наследуя опыт тюркских народов, освоили ранее неизвестную им ткацкую технику — саммит. Благодаря этой технике, занявшей господствующее положение в местном шелкоткачестве к середине VIII в., способы тканья и репертуар типов тканей решительно обновились. Не менее важно и то, что танское шелкоткачество надежно представлено материальными объектами. В японской императорской коллекции Сёсоин (г. Нара) сохранилось 1 700 000 образцов тканей и сделанных из них предметов (одежды, входившей в ансамбль парадного костюма императоров и буддийских иерархов, вотивных знамен, книжных футляров и т.д.). В последующие исторические эпохи происходила дальнейшая эволюция шелкоткацкого производства, достигшего совершенства в XVI–XVIII вв., хотя в это время китайское шелкоткачество уже не претерпевало столь радикальных изменений, как в танскую эпоху.

Основные типы шелковых тканей. Существует огромное число разновидностей шелковых тканей, которые различаются, во-первых, по толщине нитей и средней плотности пересечения нитей основы и утка на 1 см^2. Во-вторых, по характеру плетения горизонтальных (осно́вных) и продольных (уто́чных) нитей, исходя из которого шелка подразделяются на осно́вные и уто́чные (к последней категории относится саммит). В-третьих, ткани отличают по цветовой гамме (позволяющей подразделять их на моно- и полихромные) и орнаментам. Монохромные

(однотонные) ткани распадаются на гладкие (среди них — газ, репс, тафта, атлас, бархат) и узорчатые (это газовые и камчатые ткани, в которых рисунки образуются путем определенного переплетения нитей). Среди полихромных шелков выделяются малоцветные (не менее двух цветов), многоцветные, мелкоузорные, крупноузорные и ткани с рельефным узором.

Базовый репертуар древних шелков включал в себя, во-первых, гладкие ткани, называемые *мань* [*1*], которые подразделялись на несколько типов. В их числе шелк-*лянь* [*6*], вываренный посредством кипячения; шелк-*цзюань* [*5*] с плотными редкими нитями; шелк-*цзянь* [*30*] с двойными нитями и, наконец, белый блестящий шелк-*су* [*1*]. В дальнейшем термином *су* [*1*] стали обозначать шелк-сырец и сделанную из него ткань, имеющую натуральный цвет. Все типы древнекитайского гладкого шелка сводятся к тафте и основному репсу, характеризуясь при этом плотностью 60–90 нитей основы и 30–50 нитей утка на 1 см^2. Лучшей гладкой тканью источники называют шелк-*ва*, судя по его литературным описаниям, представлявший собой тонкую белую блестящую ткань, которую в европейских изданиях обычно именуют «ледяной (глянцевитой) тафтой». Говорится, что такая ткань производилась в I–II вв. н.э. на п-ове Шаньдун, затем секрет изготовления был утрачен, но упоминания о «ледяной тафте» сохранились в легендах. Рассказывалось, например, что шелк-*ва* производился из нитей коконов волшебных шелкопрядов — огромных червей с чешуйчатым телом и рогами, обитавших где-то в чудесных горах, вдали от мира людей и вивших многоцветные коконы под снежным покровом. Ткань, полученная из их нитей, как будто имела чудесные свойства: она не намокала в воде и не горела в огне.

Другие типы древнекитайских шелков — это *чжоу* [*7*], *ша* [*2*] и *ци* [*12*]. *Чжоу* [*7*] — шелковый креп (его синонимом иногда выступает прочная конопляная ткань высокого качества), изготовленный из нитей слабой или сильной скрутки (в последнем случае плотность нитей основы и утка равнялась соответственно 40–60 и 40–50 на 1 см^2). *Ша* [*2*] — газовые ткани, представленные гладкими и узорчатыми шелками-*ху* [*10*]. К данному типу изначально примыкал и шелк-*ло* [*2*], который, согласно объяснениям в древних текстах, являл особую разновидность узорчатой газовой ткани. Впоследствии знак *ло* [*2*] приобрел в китайском языке максимально широкое значение — «шелковая ткань». Все древнекитайские газовые ткани характеризуются употреблением двух разных видов основы — «фоновой» и «работающей» (или «газовой»), и наличием «глазков», расположенных в шахматном порядке. Они имеют «просветы», разделяющие в полотняном переплетении группы трех уточных и четырех основных нитей (среди последних — две «работающие» и две образующие фон, их соединяет одна нить утка).

Техника переплетения узорчатых тканей обладает некоторым отличием: здесь ряды «просветов» образованы единственным утком, благодаря чему наиболее характерным украшением таких материй стал орнамент в виде соединенных ромбов. *Ци* [*12*] — камчатые ткани, среди которых письменные источники выделяют особый тип шелка-*лин* [*6*], украшенный орнаментом, напоминающим ледяные узоры. Все древнекитайские камчатые ткани выполнялись двумя способами. Первый из них, восходящий к шанскому времени, задействует нити основы и утка в пропорции 3:1 (т.е. основные нити, проходя над тремя нитями утка, опускались на одну нить).

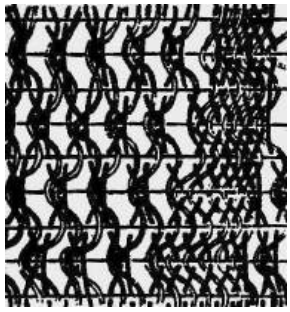


Схема переплетения древних газовых шелковых тканей

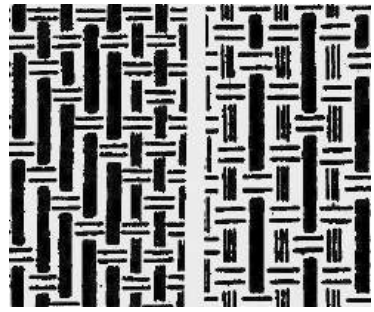


Схема переплетения древних камчатых тканей

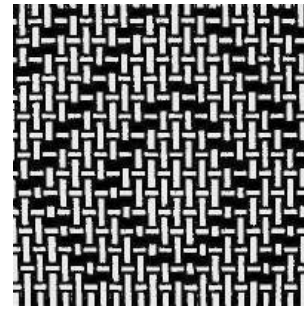


Схема переплетения древних (чуских) полихромных шелковых тканей

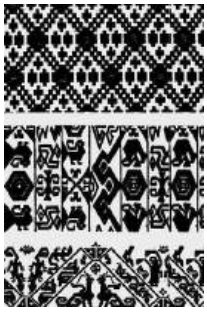
Во втором способе основы, образующие узор на полотняном фоне, чередовались с основами, работающими в полотняном плетении.

В древнем ткачестве производились и полихромные ткани — *цзинь* [*10*] (в дальнейшем так обозначалась парча), выполнявшиеся в технике, производной от полотняного плетения. При этом узор образовывался сменой основ и в процессе их прохождения над тремя, пятью или семью нитями утка. Такая техника, продержавшаяся в китайском шелковом производстве до рубежа VII–VIII вв., позволяла исполнять достаточно сложные тканые узоры, например геометрический орнамент из различных ромбовидных, S-образных, шестиконечных и других геометрических фигур.

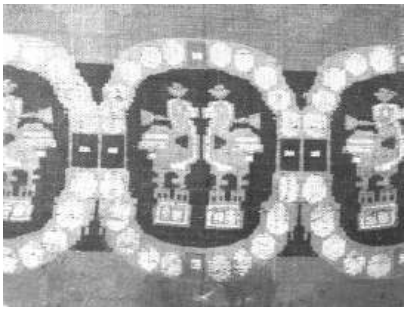
На протяжении III–VI вв. (эпоха Шести династий, Лю-чао) указанный репертуар тканей не претерпел значительных изменений, последовавших лишь в эпоху Тан, когда китайскими мастерами были освоены технологии производства таких тканей, как атлас (*дуань-цзы*), бархат (*сы-жун*), парча и «резаный шелк» (*кэ-сы*). Атлас и бархат сближаются между собой в том, что оба они — это осно́вная саржа (или полотно), в которой большое число тонких осно́вных нитей полностью перекрывают уток. Вместе с тем обе ткани значительно разнятся между собой в технологическом и эстетическом отношениях. Бархат — мягкая ткань, поверхность которой покрыта ворсом из разрезанных петель. Эффект атласа основан на сочетании блестящих и матовых участков за счет фактурного контраста полотняного и саржевого плетения нитей. В парчовом тканье использовались шелковые нити, на которые накручивались тонкие полосы золотой и серебряной фольги. Не исключено, что такой тип тканей, но выполненный в технике полотняного плетения, был освоен уже в древнем ткачестве. Об этом свидетельствуют многочисленные находки шелков с орнаментом в виде облаков и животных в погребениях гуннской знати конца I в. до н.э. — начала I в. н.э., расположенных в районе Ноин-Улы в Монголии, которые прекрасно сохранились в условиях вечной мерзлоты. В таком случае главной новацией танского шелкоткацкого производства стал переход в тканье парчи на технику саммит, которая, видимо, повысила качество ткани и расширила ее орнаментальный потенциал.

Существенные изменения претерпел и характер орнаментации всех полихромных шелков. На смену традиционным (восходящим к древнему шелкоткачеству) узорам и мотивам пришли орнаменты чужеземного происхождения — «ячеистый», «клеточный», «жемчужные цепи». «Ячеистый» орнамент имеет ближневосточные истоки и состоит из ритмичных кривых, образующих ячейки с помещенными в них растительными и зооморфными фигурами, реже — антропоморфными изображениями фронтально стоящих «человечков». «Клеточный» орнамент, восходящий к сасанидскому искусству, образован сеткой из горизонтальных и вертикальных линий с размещенными в прямоугольных полях вертикально ориентированными изображениями буйволов, львов, слонов. «Жемчужные цепи» — орнамент средиземноморского происхождения, состоящий из круглых или овальных медальонов, обрамленных кружками-«перлами» и включающих фигуры людей, животных и птиц (павлинов, фениксов, «небесных коней»).

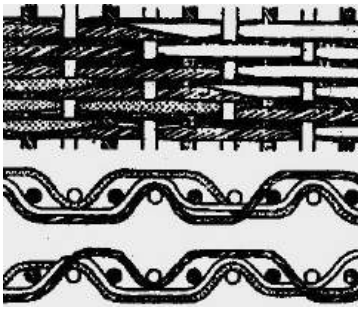
Пик популярности полихромных шелков с заимствованными орнаментами пришелся на VII — начало VIII в., затем их удельный вес стал снижаться в пользу тканей с растительным ор-



Образцы древних полихромных шелковых тканей



Танский шелк с орнаментом «жемчужные цепи»



Вариант схемы переплетения полихромных шелковых тканей в технике саммит

наментом, что означало возвращение шелкоткачества к национальным художественным традициям.

Основной центр изготовления парчовых и полихромных тканей, получивших образное название *шу-цзинь* («парча из Шу»), сложился на юго-западе (совр. пров. Сычуань) Танской империи. Известно, что налаженное в нем производство находилось на очень высоком технологическом уровне. Там, например, употреблялись станки для перемотки шелка (*дафан-чэ*), позволявшие осуществлять эту операцию одновременно на 12 веретенах.

«Резаный шелк» — гладкая полихромная ткань с рисунком, близкая к европейскому безворсовому ковру-гобелену, техника изготовления которой была воспринята от уйгуров, а термин *кэ-сы*, возможно, восходит к арабо-персидскому слову «газ». Такие ткани исполняли на маленьком ручном станке из шелка-сырца в основе и окрашенных нитей в утке. Основа закреплялась на деревянных штырях, после чего на нее наносили контуры будущего узора. Шелковая пряжа вручную прокладывалась нить за нитью с помощью миниатюрных бамбуковых челноков и затем плотно пригонялась деревянной щеткой. В соответствии с рисунком, уток создает на границах цветовых участков просветы, и в результате получается своеобразный «орнамент» из отверстий, определивший, как это принято считать, китайское название техники (*кэ-сы* — букв. «резаный шелк»). Изготовление *кэ-сы* требовало много труда и времени, например, производство ткани для пошива только одного женского халата занимало около месяца. В эпоху Тан исполнялись *кэ-сы,* орнаментированные преимущественно геометрическими узорами и растительными завитками. Но уже в XI–XIII вв. на них стали воспроизводить причудливые цветочные композиции и даже полноценные пейзажные и сюжетные сцены.

Типы тканей, освоенные в эпоху Тан, прочно утвердились в китайском шелкоткачестве последующих исторических эпох. А вот его география существенно изменилась после частичного завоевания Китая чжурчжэнями (XII в.) и установления владычества монгольской династии (Юань, 1271–1368). В ходе военных действий многие прежние производственные центры были полностью разрушены или пришли в упадок, как это случилось с юго-западным шелкоткачеством. Лидерство перешло к новым центрам, сосредоточенным на юго-востоке страны, в городах Нанкин (пров. Цзянсу), Сучжоу (пров. Цзянсу) и Ханчжоу (пров. Чжэцзян), которые и сегодня играют первостепенную роль в китайском промышленном и ремесленном шелкоткачестве. Мастерские Нанкина исходно специализировались на выпуске атласных, бархатных и парчовых тканей, славившихся яркостью красок, преобладанием золотисто-желтого, красного и глубокого голубого тонов, четкостью рисунка и обилием золотого и серебряного тканья. Особенно знаменита нанкинская «облачная парча» (*юнь-цзинь*). Сучжоу превратился в главный центр производства прозрачных газовых, однотонных и мелкоузорных тканей, в орнаменте которых превалирует мелкий геометрический рисунок, состоящий из медальонов, соединенных сложной сетью ломаных линий. Традиционные ханчжоуские ткани близки по характеру к сучжоуским, но отличаются преобладанием более светлых тонов и растительных мотивов. Сейчас в Ханчжоу производятся практически все типы тканей, считающиеся в самом Китае лучшими образцами национальных шелков.

** *Виноградова Н.А. и др.* Традиционное искусство Китая. Терминологический словарь. М., 1997; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Лубо-Лесниченко Е.И.* Древние китайские ткани и вышивки (V в. до н.э. – III в. н.э.) в собрании Государственного Эрмитажа. Л., 1961; *он же.* Китай на Шелковом пути. М., 1994; *Моран А. де.* История декоративно-прикладного искусства. М., 1982; *Стужина Э.П.* Китайское ремесло в XVII–XVIII вв. М., 1970; Шелковый путь. 5000 лет искусства шелка. СПб., 2007; *Шефер Э.* Золотые персики Самарканда. Книга о чужеземных диковинах в империи Тан / Пер. с англ. М., 1981; Сычжоу чжи лу Хань Тан чжиу (Шелковый путь. Ткани [эпох] Хань и Тан). Пекин, 1972; Чжунго гунъи мэйшу цыдянь (Словарь китайского декоративно-прикладного искусства) / Под ред. У Шаня. Тайбэй, 1991; *Scott H.* The Golden Age of Chinese Art. The Lively T'ang Dynasty. Tokyo, 1970; Textiles in the Shoso-in. Vol. 1–2. Tokyo, 1963; *Watson G.C.Y., Wardwell A.E.* When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles. N.Y., 1997.

М.Е. Кравцова

История китайского костюма (*и-фу*) относительно внятно прослеживается со второй половины эпохи существования древнейшего китайского государства Шан-Инь (XVII–XI вв. до н.э.) благодаря исполнению элементов одеяния в декоре статуэток (в первую очередь нефритовых), обнаруженных в погребении Фу-хао, супруги иньского царя У-дина (1250–1192 до н.э.). Персонажи облачены в похожее на халат верхнее платье, доходящее до колен и запахнутое направо. Узкие рукава, плотно облегающие руку, закрывают запястья. Ворот, подол и края рукавов одежды украшены широкой узорной каймой, имитирующей вышивку или полосы полихромной ткани, самостоятельную отделку имеет и пояс. Сохранился также фрагмент статуэтки, в котором можно различить сплошь покрытое узором одеяние.

Следовательно, правомерно предположить существование по крайней мере двух вариантов расположения орнаментов в одеяниях этой эпохи. Головной убор, присутствующий во всех статуэтках и указывающий на его исходную обязательность для китайского костюма, имеет вид маленькой круглой шапочки, внешне напоминающей тюбетейку. Учитывая, что эти статуэтки, согласно общепринятой в науке точке зрения, изображали слуг, не исключено, что костюм иньской знати мог иметь какие-то другие особенности, выражающиеся, например, в характере кроя наплечной одежды (длине подола, ширине рукава), наличии специфических головных уборов и ансамбля украшений.

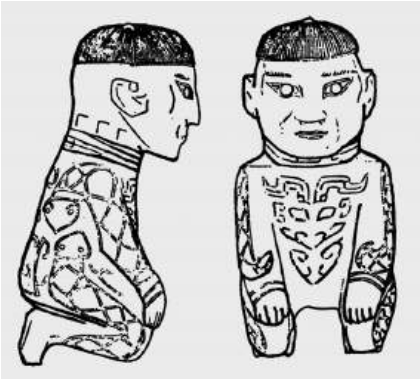
В значительно более полном виде древнекитайский костюм известен начиная со 2-й половины I тыс. до н.э., а именно с периода Сражающихся царств (Чжань-го, 475–221), завершающего эпоху Чжоу (XI–III вв. до н.э.). Тогда разрозненные сведения о национальной одежде, содержащиеся в письменных памятниках (в т.ч. поэтических произведениях), дополнились скульптурными (так называемая погребальная пластика) и графическими (древнейшие картины на шелке; см. **Чу-го ды ишу**) изображениями людей, а также подлинными предметами одеяний (халаты, кофты, юбки), в которые было принято облачать усопших (см. **Шелк**).

Одежда, погребальная пластика, в рисунке или рельефном орнаменте адекватно воспроизводящая мельчайшие детали костюма, предметы декоративно-прикладного искусства, украшенные жанровыми сценами, и собственно художественные (рельефные, стенописные) изображения постоянно присутствуют в захоронениях последующих исторических эпох. Так, воинский костюм III в. до н.э. в нюансах представлен в глиняных (терракотовых) скульптурах (высота 1,7–1,9 м) воинов из знаменитого «погребального эскорта» первого китайского императора, основателя империи Цинь (221–207 до н.э.) — **Цинь Ши-хуана** (см. т. 4), в изображениях которых переданы кожаные доспехи с металлическими креплениями, шейные шарфы, пояса, знаки различий, головные уборы высших командных чинов, офицеров и солдат.

Одежда II–I вв. до н.э. полностью воспроизведена в шелковых платьях на деревянных куклах, игравших роль погребальной пластики (см. **Мавандуй**). Из предметов утвари отдельного упоминания заслуживает лаковая крышка плетеной коробки, датируемая II–I вв. до н.э., на которой тонко выписаны фигуры десяти сидящих мужчин, облаченных в длинные халаты, отделанные по вороту, подолу и краям рукава узорчатой каймой.

С IV–V вв. еще одним важнейшим визуальным источником по истории китайского костюма стала станковая живопись. Первостепенное место в ней сразу же заняли произведения в жанре *жэнь-у* («живопись/изображения фигур») — портрет (официальный, исторический), картины на религиозные и бытовые темы (например, работы **Гу Кай-чжи**, **Чжоу Фана**, **Чжан Сюаня**, **Янь Ли-бэня)**, неизменно характеризующиеся повышенным вниманием авторов к внешности персонажей.

Со II в. н.э. в силу вступила практика создания специальных сочинений, посвященных костюму. Самые ранние из них — трактаты «Ду дуань» («Единственно верное») известного ученого и литератора того времени **Цай Юна** (132–192) и «Юй фу чжи» («Трактат о колесницах и одеяниях» / «Описание колесниц



Костюм эпохи Шан-Инь (нефритовая статуэтка из погребения Фу-хао)

Декоративно-прикладное искусство и ремесло

и одежды») Дун Ба (III в.). С IV в. в официальные историографические сочинения (так называемые династийные истории) стали вводить разделы этнографического характера, имеющие, как правило, название «Юй фу» («Колесницы и одежда»). Впервые такой раздел появился в **«Хоу Хань шу»** («Книга [об эпохе] Поздней Хань» / «История Поздней Хань»; см. т. 4) **Фань Е** (398–446; см. т. 1). Приблизительно с X в. своды комментариев к древним памятникам стали сопровождать иллюстрациями, переросшими несколько позже в книжные гравюры. Первым из таких изданий, содержащих информацию о древних формах костюма, считается иллюстрированный свод комментариев к каноническим конфуцианским (*жу-цзяо*; см. т. 1 **Конфуцианство**) книгам «И ли» («Образцовые церемонии и [правила] благопристойности»), **«Ли цзи»** («Записи ритуалов») и **«Чжоу ли»** («Чжоуские ритуалы»; обе ст. см. т. 1). Получивший название «Сань ли ту» («Рисунки к Трем [каноническим книгам по] ритуалу»), этот труд неоднократно переиздавался впоследствии в Китае (в т.ч. в 1676, в нач. XX в.) и в Японии (в 1761). В дальнейшем создавались еще более значительные энциклопедические иллюстрированные издания, относящиеся к истории китайского костюма, наибольшей известностью из которых пользуется фундаментальный труд «Сань цай ту хуй» («Собрание иллюстраций, изображающих [Великую] триаду — [Небо, Землю и Человека]»), созданный в XV–XVI вв.

В эпоху Цин (1644–1911), время владычества в Китае маньчжурского правящего дома, произошла унификация и регламентация костюма. В 1759 г. были изданы законы, устанавливающие формы мужской и женской одежды, которые охватывали как гражданский, так и военный костюм. В 1766 г. законодательный свод был дополнен иллюстрациями, составившими многотомное издание, которое дает исчерпывающую информацию об установленных пяти формах костюма. К этим формам были отнесены, во-первых, парадно-ритуальное одеяние, «придворный костюм» *чао-фу*, служивший облачением при исполнении официальных жертвоприношений и самых торжественных придворных церемониях. Во-вторых, «праздничный костюм» *цзи-фу*, бытовавший при дворе во время официальных мероприятий менее торжественного характера.

В-третьих, «повседневный костюм» *чан-фу*, предназначенный для ношения в частной жизни. Названные формы костюма распространялись на императора, императрицу, императорских родственников и наложниц, аристократов и чиновников высших девяти рангов.

Четвертая форма — «дорожный костюм» *син-фу*, являлась в основном аналогичной *чан-фу*. Перечень установленных типов одежды завершает пятая форма — «дождевое платье» *юй-и*, представляющая собой плащ-накидку или длинную пелерину из шерстяной ткани и даже птичьего пуха (для знати) или бамбуковой стружки, соломы и травы (для простолюдинов). Такие плащи бытовали в Китае задолго до их законодательного признания, используясь повсеместно всеми слоями населения.

Типологическими особенностями китайского костюма как в эпоху Цин, так и на всем протяжении видимой истории его развития являются консервативность, ограниченность комплектации, а также нечеткость дифференциации по половому признаку, что сказалось в использовании одних и тех же элементов как в мужской, так и женской одежде. Все перечисленные формы костюма, за исключением *юй-и*, как и предшествующие им типы платья, составлены из почти одинакового набора элементов.

Главным элементом китайского костюма во все времена (начиная по меньшей мере с иньской эпохи) выступает верхняя наплечная одежда, представленная халатом-*пао* [*1*], полностью окутывающим фигуру и, в зависимости от длины подола, опускающимся до щиколотки или до земли. Конструк-

Официальный костюм военных и гражданских чиновников. Эпоха Цин

Маньчжурский женский костюм. Эпоха Цин

тивными вариантами халата являются кофта (*фу* [*16*]), отличающаяся от *пао* [*1*] только своей длиной (доходит обычно лишь до уровня бедер), а также безрукавка (*бэй-синь, кань-цзяньэр*) и шуба (*цю* [*1*], *пи-ао*). *Пао* [*1*] и *фу* [*16*] бывают только распашные и кроятся по единой схеме из трех кусков ткани: две длинные полосы, предназначенные для двух сторон одежды, включая перед и спинку, вырезаются и перегибаются пополам, перегиб соответствует плечевому шву. Каждая половина сшивается так, чтобы шов шел по внутренней стороне рукава и вдоль бока. Правая и левая половины скрепляются швом на спине. Спереди к левой половине пришивается третий, короткий и фигурно вырезанный вверху кусок ткани, предназначенный функционировать в качестве запахивающейся полы. Левая пола при запа́хе должна покрывать правую (хотя на протяжении истории Китая отмечены случаи использования правого запа́ха). *Пао* [*1*] существуют в летнем и зимнем вариантах. В первом случае их шили на легкой подкладке, нередко из ткани другого цвета, во втором — халаты делали на ватной подкладке или подбивали мехом.

По фасону халаты и кофты распадаются на однобортные (*дуй цзинь*) и двубортные (*се цзинь*). Однобортные халаты и кофты обычно имеют спереди одну завязку. Двубортные халаты подразделяются на «открытые» и «закрытые». В первом случае края бортов перекрещиваются на груди. Такая манера их ношения, производящая впечатление платья с декольте, была принята, например, в женском костюме эпохи Тан.

С XVII в. данный фасон использовался только в одеяниях даосского духовенства. Закрытые двубортные халаты появились в Китае в подражание военной одежде северных народностей. Они обычно имели завязку или застежку (в виде пуговицы) на правом плече у шеи и иногда дополнялись сверху круглым воротником. В эпоху Цин преобладал их фасон, в котором застежки располагались на уровне яремной впадинки, правой ключицы и на правом боку, кроме того, закрытые двубортные халаты могли иметь разрезы по бокам.

Конструктивное единообразие верхней наплечной одежды не мешало появлению различных стилистических ее вариантов, которые согласовывались с модами разных эпох и реализовывались в отдельных деталях *пао* [*1*] и *фу* [*16*]. Так, в эпоху Чжоу были приняты широкие (в поясе приблизительно равные 90 см, по подолу — ок. 1,8 м) и длинные, закрывающие ноги *пао* [*1*] с довольно широким рукавом (до 30 см).

Эпоха Хань (III в. до н.э. — III в. н.э.) и особенно эпоха Шести династий (Лю-чао, III–VI вв.) ознаменовались расцветом в костюме «романтического» стиля. Как показывают сохранившиеся пластические и живописные изображения, для женской одежды того времени типичны халаты из легких, развевающихся тканей. Их нижняя часть нередко перехватывалась в нескольких местах тонким матерчатым поясом с длинными концами, благодаря чему ткань укладывалась в мягкие рельефные складки. На плечах халат мог быть присборен на манер шали или накидки. Рукава делались настолько длинными и широкими, что при сложенных на уровне груди руках их отвороты свисали почти до колен. Сходные тенденции отразились и в мужском костюме.

Мода на широкие рукава впоследствии неоднократно возобновлялась, достигнув апогея в эпоху Северной Сун (960–1127). Рукава халатов того времени кроились таким образом, что края их манжет свисали от линии плеч до середины голени.

В эпоху Мин (1368–1644) такой крой рукавов использовался только в ритуальном облачении. В цинском костюме примечательна, напротив, укороченность и обуженность манжет, имеющих форму копыта, при этом подол халата расширен только в нижней части.

Мужской и женский костюм эпохи Сун

Мужской и женский костюм эпохи Мин

Декоративно-прикладное искусство и ремесло

Безрукавка стала популярным элементом китайского женского костюма в эпоху Шести династий. Как и кофта, она надевалась поверх халата, что впоследствии было утверждено законом для форм парадно-ритуального и «праздничного» костюма. Шубы, кроившиеся так же, как халаты, вошли в обиход, видимо, в чжоускую эпоху. Из письменных источников известно, что их шили как из дорогих — лисьего, песцового и соболиного — мехов, так и из козьих, обезьяньих и собачьих шкур и носили в качестве ранговых одеяний, причем в комплекте с надеваемым сверху шелковым *пао* [*I*]: правителю полагались песцовая шуба и халат из полихромного шелка, сановникам, в зависимости от их рангов, — шуба из темно-бурой лисы с халатом из гладкого шелка темных цветов и шуба из лисы-огневки с халатом из желтого шелка. Дальнейшая история шубы, касающаяся степени ее популярности, правил ношения и ранговых функций, прослеживается с трудом. Известно лишь, что в разные века шуба служила дорогой одеждой и предметом роскоши: есть письменные свидетельства, что начиная с эпохи Шести династий изготавливались шубы, украшенные вышивками из жемчужного низания и аппликациями из золотой и серебряной фольги, прикрепленной к меху с помощью лака.

Поскольку халат, как правило, не имел застежек и никогда не подгонялся по фигуре, его обязательной принадлежностью был пояс-*дай* [*I*]. Древнейший тип китайского пояса представляет собой отрез ткани, обернутый вокруг талии и завязанный сзади узлом или большим бантом, как показано на одной из иньских нефритовых статуэток.

В эпоху Чжоу в обиход вошли пояса, скреплявшиеся пряжкой, которые стали специфической принадлежностью мужского костюма. В эпоху Хань появились пояса из кожи и ткани, украшенные накладными пластинами, сделанными из ювелирных материалов, а в эпоху Шести династий — пояса, полностью составленные из металлических пластин. С тех пор и до конца эпохи Цин пояса-*дай* [*I*] служили важнейшими мужскими украшениями и знаками различий.

Использование пояса было различным в одежде той или иной эпохи. Так, в эпоху Мин пояс с накладками превратился в чисто декоративную деталь костюма: вместо того чтобы плотно стягивать халат, он свободно держался на петлях, пришитых под рукавом, опускаясь до уровня бедер. В цинском костюме, напротив, пояс туго стягивал талию, но при этом оставался скрытым кофтой или безрукавкой. В женском костюме разных эпох преобладали похожие на ленты тканые пояса с длинными концами.

Наиболее важными специфическими деталями императорского парадно-ритуального облачения и официального чиновничьего костюма являлись орнаментальные элементы, имевшие символический или ранговый характер. Начиная с I в. главным декоративно-символическим элементом императорского облачения служил набор из «двенадцати эмблем» (*шиэр чжан*), который, скорее всего, имеет гораздо более древние истоки. В него входили символы солнца и луны — в виде помещенных в круг фигур «трехногого ворона» (*сань цзу у*, древнейший солярный символ), петуха или просто птицы и «лунного зайца» (**юэ ту**; см. т. 2), стилизованные изображения гор, растений, языков пламени, а также геометризованный узор *фу-фу*. Состоящий из пары симметричных комбинаций треугольника и меандра и символизирующий правосудие, этот узор восходит, видимо, к графическому рисунку древних церемониальных предметов. Имея собственные значения, «двенадцать эмблем» все вместе передавали космическую природу верховной власти и личности императора, являвшегося по существу «столпом» мироздания. Наиболее показательным выглядит размещение знаков солнца и луны в ритуальном костюме разных эпох на плечах *пао* [*I*].

Средневековое императорское парадно-ритуальное облачение с эмблемами-*чжан* [*I*] и короной-*мянь* [*I*] прямоугольной формы

С эпохи Мин особое место в орнаментике императорского одеяния стали занимать изображения дракона (**лун**), окончательно превратившегося в главный символ верховной власти. Известно несколько стандартных вариантов таких орнаментальных композиций: «свернувшийся дракон» (*туань-лун*) со свитым в кольцо туловищем, вписанным в круг, знаменует гармонию мира и совершенство правящего режима. «Идущий дракон» (*син-лун*) — профильное изображение дракона, символизирующее динамичность мировых

процессов. «Возносящийся дракон» (*шэн-лун*), показанный в полете, направленном вверх, олицетворяет усопшего монарха, а «низвергающийся дракон» (*цзян-лун*), в полете сверху вниз, воплощает приход к власти нового государя. Последние две композиции соседствуют в пределах одного элемента костюма либо изображаются на его парных частях, например рукавах, обозначая понятие о непрерывности верховной власти.

Число изображений драконов и принципы их расположения, как правило, строго регламентировались. При династии Мин по всей поверхности императорского одеяния были распределены двенадцать изображений «свернувшегося дракона».

При династии Цин изображения драконов помещались на оплечье, груди и подоле верхней кофты-*фу* [*16*] и халата.

Система опознавательных эмблем официального чиновничьего костюма установилась в эпоху Мин и была окончательно унифицирована при Цин. Такими эмблемами служили «нашивные квадраты» (*бу-фан*) — вышитые или тканые картины с изображениями животных и птиц, которые нашивались на кофту в области лопаток и на груди. Они исполняли функцию знаков различия девяти высших рангов гражданских и военных чиновников. Так, «нашивные квадраты» с изображениями золотистого фазана (*цзинь-цзи*) и серебристого фазана (*бай-сянь*) указывали соответственно на 2-й и 5-й ранг гражданских чиновников. Изображение льва (**ши-цзы**) служило эмблемой военных чиновников 1-го ранга.

Наряду с наплечной одеждой ансамбль китайского костюма образуют три предмета поясной одежды: плахта (*шан* [*5*]), юбка (*цюнь* [*1*]) и штаны (*ку* [*1*]). Китайская плахта (распашная юбка без боковых швов) представляет собой кусок ткани, которым обертывали нижнюю часть туловища, закрепляя ее завязками на талии. Бытовавшая приблизительно с середины I тыс. до н.э. в мужском и женском костюме, она в отдельные исторические периоды входила в состав ритуально-парадного одеяния. В таких случаях, сшиваемая из прямоугольных кусков ткани, плахта-*шан* [*5*] символизировала идею «правильности» и «прямоты». В других формах костюма ее выполняли из трапециевидных суживающихся кверху клиньев.

Китайские юбки во многом подобны аналогичной европейской сшивной одежде. В этом своем виде они наиболее характерны для женской моды эпохи Тан. Вверху по бокам *цюнь* [*1*] имели треугольные вырезы, в которых виднелась заправленная внутрь кофта. Штаны вошли в ансамбль китайского костюма в эпоху Чжоу, скорее всего под влиянием одежды соседних народностей, имевших кочевое происхождение. Бывшие принадлежностью как мужского, так и женского облачения, они несколько различались в покрое, что особенно заметно в цинском костюме. Женские штаны не имели спереди вертикального шва, что согласуется с поверьем, будто шов на животе открывает доступ нечистой силе, способной нанести вред женскому лону и носимому в нем ребенку. В целом покрой штанов отличался еще большей консервативностью, чем конструкция наплечной одежды. В течение многих веков бытовал один и тот же тип широких, глухих, без прорехи штанов-*ку* [*1*] со штанинами, расположенными под углом, иногда превышающим 90°, и соединяющимися низко, приблизительно на уровне колен. Поскольку представители высших сословий считали штаны сугубо интимным предметом одежды, в одеяниях знати они обычно полностью скрывались халатом или плахтой, тогда как простолюдины носили их в качестве рабочей и повседневной верхней одежды. Известно, что штаны шились из конопляных, хлопковых и даже шелковых тканей, а в их зимнем варианте делались стеганными на вате.

Кроме штанов в качестве исподней одежды носили специальные халаты и кофты, сшитые из более тонких тканей, в основном белого цвета. Соотношение верхней и исподней одежды было иным по сравнению с европейским костюмом. Исподняя одежда нередко превышала размеры верхней, благодаря чему ее ворот, рукава и подол выступали из-под основного платья, контрастируя с ним по цвету и фактуре тканей.

Головной убор *гуань* [*6*] («шапка») изначально, судя по археологическим и письменным свидетельствам, являлся обязательным элементом мужского костюма, который исполь-

Императорское парадно-ритуальное облачение. Эпоха Мин

зовался в присутственных местах, при участии в официальных церемониях, пиршественных трапезах и даже в домашней обстановке. В процессе развития китайского костюма сменилось несколько типов *гуань* [*6*], многие из которых сохраняли следы первоначального происхождения мужской «шапки» от головных повязок. Древнейший известный сейчас тип головного убора — *цзинь-сянь гуань* («шапка [человека], следующего древним мудрецам»), к примеру, образовался в результате совмещения специфического древнекитайского украшения над узлом волос и повязки, превратившейся со временем в околыш. В эпохи Чжоу и Хань названный головной убор входил в костюм сановников, чиновников и ученых.

В эпоху Шести династий *цзинь-сянь гуань* заменился шапкой-*мао* [*7*], делавшейся из ткани и меха и отличавшейся разнообразием форм.

В VIII–XIII вв. особое значение приобрел головной убор *пу-тоу*, ведущий происхождение от платка, которым повязывали голову таким образом, что его концы свободно спадали на спину. Со временем ткань платка стали пропитывать лаком, а завязки натягивать на проволочный каркас, чтобы они торчали в стороны, служа своеобразным головным украшением, что мы видим в костюме эпохи Северная Сун.

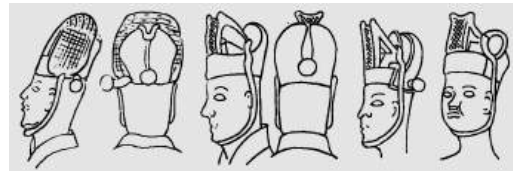
В эпоху Юань (1271–1368), когда Китай оказался под властью монгольского правящего дома, установилось две новые разновидности уборов. Убор «монгольского типа» представляет собой широкополую шляпу, отдаленно похожую на европейский пробковый шлем или музыкальную металлическую тарелку, сзади к внутренней поверхности был прикреплен кусок ткани, спадавший почти до плеч. Убор «китайского типа» имел вид небольшой шапочки с круглым верхом.

В эпоху Мин в качестве официального мужского убора была взята за образец сунская шапка *пу-тоу*, которая обрела круглое очертание, повторяющее контуры головы. Поскольку в качестве материала использовался черный шелк, убор получил название *у-ша-мао* («шапка из шелка [цвета] ворона»). Для повседневного ношения была введена шапочка, сшитая из шести клиньев наподобие тюбетейки. Эта шапочка сохранилась в китайском мужском костюме не только эпохи Цин, но и XX в. Она остается в обиходе и сегодня, преимущественно среди крестьянского населения и людей старших возрастных групп. В костюме китайцев-эмигрантов шапка-*мао* [*7*] превратилась в своеобразное свидетельство их верности национальным традициям.

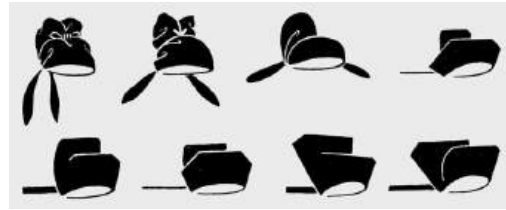
В эпоху Цин официальный головной убор чиновников в очередной раз претерпел радикальные изменения: были установлены два его совершенно новых варианта — летний и зимний. Летний головной убор представлял собой шапку с широкими полями, которая сплеталась из тростника или бамбуковой стружки и украшалась красной кистью, покрывавшей почти всю ее поверхность. Зимним убором выступала круглая шапка с круто загнутыми вверх полями, подбитая черным бархатом, мехом дымчатого соболя, черно-бурой лисицы или каракулем. Оба варианта уборов гражданских чиновников включали в себя навершия в виде шариков, выполненные из ювелирных материалов (золота, коралла, драгоценных камней) и служившие ранговыми знаками. В уборах военных чиновников вместо шариков присутствовали павлиньи перья, число глазков которых, понижаясь от трех до одного, указывало на определенный ранг.

Отдельную страницу в истории китайского костюма занимают монаршие головные убо-

Чиновничий костюм с головным убором *цзинь-сянь гуань*. Эпоха Поздняя Хань



Варианты шапки-*мао* [*7*] (с погребальных статуэток)



Варианты шапки *пу-тоу*. Эпохи У-дай и Сун

ры. Древнейшим из них письменные источники называют корону, сделанную из разноцветных перьев, которую, по преданию, носили божества и легендарные государи глубокой древности. Изображения «перьевой короны», в целом совпадающей с ее литературными описаниями, действительно были недавно обнаружены в композициях на нефритовых изделиях, относящихся к неолитической культуре **Лянчжу** (*Лянчжу вэньхуа*, 3200–2200 до н.э.; см. т. 2).

С эпохой Чжоу связывается возникновение специфического церемониального головного убора, называемого короной-*мянь* [*1*]. Входивший вначале в парадно-ритуальное облачение не только государя (*ван* [*1*]), но и наиболее высокопоставленных сановников, этот убор начиная с эпохи Хань превратился в принадлежность императора. *Мянь* [*1*] состоит из цилиндрической тульи, которая прикрепляется к волосам специальной шпилькой в форме большого гвоздя с концами, выступающими по обеим сторонам тульи. Тулью венчает плоский, в виде дощечки, «навес» (*янь* [*14*]), могущий иметь форму прямоугольника или геометрической фигуры, сочетающей прямоугольник и овал. В этом случае передняя часть *янь* [*14*] образует дугу надо лбом императора и благодаря ассоциации круга с небом и солнцем символизирует покровительство Неба и место правителя в мировом пространстве (лицом — на юг, спиной — к северу).

Спереди и сзади с «навеса» свисает ряд шелковых нитей с нанизанными на них нефритовыми шариками, которые прикрывают лицо и затылок государя, защищая его от влияния злых сил. По бокам *мянь* [*1*], на уровне ушей, свешиваются два шнура, прикрепленные к концам шпильки, на которых подвешено по одному нефритовому шарику или пластине с каждой из сторон. Корона-*мянь* [*1*], удержавшаяся в императорском костюме до эпохи Северная Сун, осталась в сознании китайцев символом имперской власти. Видимо, поэтому она является принятым атрибутом в изображениях божеств, почитающихся правителями всего мира или отдельных его частей, например Нефритового императора (Юй-хуан; см. т. 2 **Юй-ди**).

В эпоху Северная Сун на смену *мянь* [*1*] пришел новый вид церемониального убора, имевший размеры, равные приблизительно высоте головы от подбородка до темени. Состоявший из высокого околыша и загнутого по направлению к ушам колпака, такой убор делался из ткани, натянутой на металлические прутья. На верхней грани укреплялись 24 крупные жемчужины круглой формы (по числу так называемых климатических периодов, выделенных в китайском календаре); на линии лба помещалось золотое украшение в виде символизирующей долголетие бабочки (*де* [*1*]) или 12 (по числу месяцев) стилизованных фигур цикад (*чань* [*1*]), олицетворяющих бессмертие. Околыш расшивался жемчугом и каменьями.

В эпоху Мин императорская корона, выполнявшаяся из золота, повторяла по форме шапку *путоу*. Подлинный образец минских корон — вещь, сплетенная из тончайшей рифленой проволоки, на которую напаяны изображения двух драконов, выполненные из золотого листа, — был найден в усыпальнице императора Шэнь-цзуна (Вань-ли, 1573–1620).

В эпоху Цин императорский церемониальный убор представлял собой круглую шапочку, подбитую бархатом или, в ее зимнем варианте, мехом. Шапочка заканчивалась трехъярусным навершием из фигурок золотых драконов и 15 крупных жемчужин, оправленных в золото, которое венчала огромная, вертикально поставленная «совершенная жемчужина» (*чжэнь-чжу*).

Средневековое императорское парадно-ритуальное облачение с короной-*мянь* [*1*],

Императорское парадно-ритуальное облачение эпохи Сун

Императорское парадно-ритуальное облачение эпохи Цин

Спереди головной убор был дополнен золотой пластиной в виде фигуры сидящего **Будды** (Фо; см. т. 2), обрамленной тоже 15 жемчужинами, сзади — золотой кокардой (*шэ-линь*), украшенной 7 жемчужинами. Аналогичные церемониальные головные уборы, различаясь в некоторых деталях, входили в официальный костюм наследного принца и принцев крови. У императорского наследника навершие, увенчанное «совершенной жемчужиной», украшалось меньшим числом жемчужин (13), на изображении Будды и тыльной кокарде помещали соответственно 13 и 6 жемчужин. Головные уборы принцев крови имели навершия с рубиновыми шариками, включавшие в себя 10 жемчужин; спереди на уборах красовались кокарды с 5 жемчужинами, сзади — розетки из 4 жемчужин.

Кроме специальных головных уборов в императорском костюме предусматривались специфические украшения. Первоначально таким украшением служил «нагрудный/жертвенный знак» (*фан-синь цюй лин*, «квадратное сердечко, окружающее ворот»), представляющий собой ювелирное изделие в виде шейного обруча. В эпоху Юань появилось специальное ожерелье — *чао-чжу*, состоящее из бусин и системы подвесок, выполненных из различных материалов (например, жемчуг, коралл, янтарь, лазурит, бирюза), которое осталось в парадно-ритуальном облачении эпох Мин и Цин, хотя число бусин в нем и используемые материалы могли варьировать в разные исторические периоды.

Обувь, дополнявшая ансамбль китайского костюма, также не отличалась особым разнообразием. Вплоть до IX–X вв., когда утвердился обычай бинтовать ступни ног у женщин, не существовало принципиальных различий между мужской и женской обувью. Древнейший известный ее вид — матерчатые туфли на деревянной или мягкой (войлочной, из простеганной ткани или кожи) подошве. Туфли надевали непосредственно на босую ногу и, в отличие от головного убора, обязательно снимали при входе в помещение. Матерчатые туфли в различных модификациях использовались во все последующие исторические эпохи и сохранились до сегодняшнего дня в виде так называемых китайских тапочек (*бу-се*). Предположительно в IV–III вв. до н.э. в обиход вошли кожаные туфли, которые поначалу не получили особого распространения. В III в. появились деревянные сандалии (*цзи* [*2б*]), имевшие подошву в виде скамеечки и держащиеся на ноге при помощи матерчатых или плетеных жгутов (аналогично японским гэта). Такие сандалии, незаменимые в дождливую погоду, носило все население, независимо от пола и социального статуса. Сапоги, ставшие с конца VI – начала VII в. обязательной принадлежностью официального мужского костюма, появились в Китае около IV–III вв. до н.э. в качестве военной обуви. В эпоху Тан замену сапогам из кожи, свидетельствующей об их кочевническом происхождении, составили мягкие, больше похожие на чулки, матерчатые сапожки — вариант обуви, преобладавший в китайском костюме до XVII в. В эпоху Цин в ансамбль парадно-ритуального и «праздничного» костюма вошли сапоги жесткой конструкции из черного шелка или кожи, на очень толстой скошенной подошве и с круглыми носами для гражданских чиновников или квадратными — для военных.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Крюков М.В.*, *Малявин В.В.*, *Софронов М.В.* Китайский этнос в средние века. М., 1984; *они же.* Китайский этнос на пороге средних веков. М., 1979; *они же.* Этническая история китайцев на рубеже средневекового и нового времени. М., 1987; *Крюков М.В.*, *Переломов Л.С.*, *Софронов М.В.*, *Чебоксаров Н.Н.* Древние китайцы в эпоху централизованных империй. М., 1983; *Крюков М.В.*, *Софронов М.В.*, *Чебоксаров Н.Н.* Древние китайцы. Проблема этногенеза. М., 1978; *Сычев Л.П.*, *Сычев В.Л.* Китайский костюм: символика, история, трактовка в литературе и искусстве. М., 1975; *Хуа Мэй.* Чжунго фучжуан ши (История китайского костюма). Тяньцзинь, 1999; Чжунго фуши у цянь нянь (Китайский костюм за 5000 лет). Гонконг, 1984; *Шэнь Цун-вэнь.* Чжунго гудай фуши яньцзю (Исследование древнекитайского костюма). Сянган, 1981.

М.Е. Кравцова

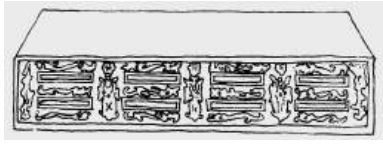
Китайская мебель высоких форм развивалась последовательно на протяжении 15 веков, которым предшествовала не меньшая по длительности предыстория низких форм. В Китае было изобретено беспрецедентное количество видов мебели, разработаны сложнейшие технические решения и созданы уникальные художественные приемы.

Предметы мебели впервые попали в поле зрения китайских знатоков в XII–XIII вв., когда был написан несохранившийся трактат «Му цзин» («Канон дерева»). Изготовление мебели долго считалось ремеслом, а потому специальный интерес к ней проявился лишь в XVI–XVII вв., когда культура изящного окружения стала не только цениться учеными мужами, но и широко распространилась среди богатых торговцев. Накопленный историками и коллекционерами опыт был запечатлен в трактатах: «Лу Бань цзин» («Книга Лу Баня», XVI в.; см. т. 2 **Лу Бань**), «Сун ши лу» («Записки о декоре», XVI в.?), «Сань цай ту хуй» («Собрание иллюстраций, [представляющих] три сферы [Небо–Земля–Человек]», 1609), «Цзунь Шэн ба цзян» («Восемь заметок Цзунь Шэна», нач. XVII в.) и др.

С самого начала процесса эволюции китайской мебели наблюдается параллельное развитие рамочной конструкции для форм в виде ящиков и стоечной — для свободно стоящих ножек. В итоге стоечная конструкция оказалась востребованной для кресел, стульев и столов, а рамочная стала использоваться в шкафах, полках и подставках. Развитие мебельного дела было тесно связано с совершенствованием технологии строительства из древесины, поскольку все жилые дома в Китае были деревянными.

История китайской мебели насыщена заимствованиями из других культур. Китайцы весьма оперативно перенимали у враждебных им кочевых народов Севера, а также из высокоразвитой Индии то, что делало их быт комфортнее. Все подвергалось кардинальной переработке и, в конце концов, обретало чисто китайскую специфику, а главное — доводилось до совершенства.

Современные археологические открытия позволяют заключить, что во II тыс. до н.э. отсутствовали даже низкие виды мебели. Во время проведения ритуалов жертвоприношений для расстановки емкостей с жертвенной пищей использовались бронзовые подставки, формы которых воспроизводили деревянные подносы на ножках или конструкции в виде платформ. На протяжении I тыс. до н.э. основным уровнем жизнедеятельности в интерьере оставался пол, но неуклонное похолодание климата стимулировало появление невысоких форм мебели. Этому способствовало также повышение статуса отдельной личности, все более выделявшейся из родового коллективного целого. Циновки аристократов увеличились в толщине, и их начали обшивать орнаментальными кантами. За циновкой, на которой восседал правитель, ставился экран (*фу-и*). В обиход входят подставки под локоть (*цзи* [*27*]), которые за последующее тысячелетие в результате эволюции преобразовались в многочисленную группу столиков. Высшие слои китайского общества уже во 2-й половине I тыс. до н.э. спали не на матах, расстеленных на полу, а на кроватях, представлявших собой деревянную раму, опиравшуюся на низкие резные ножки с невысокими перилами по всему периметру остова. Небольшие и низкие прямоугольные столики использовались в ритуалах и на пирах. Их формы были модификациями разных вариантов предшествующих подставок. Изначально обозначились две основные линии: столы-платформы (*цзинь* [*10*]) и столы на ножках (*цзу* [*6*]). Для хранения предметов обихода использовались невысокие лари, сундуки и плетеные корзины.



Бронзовый столик (*цзинь* [*10*]). Эпоха Шан

Столик (*ань*) из раскопок в Синьяне, пров. Хунань. Период Чжаньго

Каменная кушетка (*ма*) из захоронения. Эпоха Хань

На рубеже н.э. развитие низких форм мебели достигает исторического максимума. Помимо прежних циновок почти одновременно получают распространение короткие деревянные топчаны (*ма* [*1*]), предназначавшиеся для индивидуального пользования, и длинные лежанки типа платформ (*чуан*), на которых размещалось по два-три человека в ряд. Помимо коротких топчанов встре-

чались и длинные узкие формы. Их использовали только днем, тогда как более широкие лежанки могли использоваться и для ночного сна. Одиночные топчаны считались почетным сиденьем, они были чуть выше длинных топчанов и украшались более изысканно. Наряду с топчанами тогда же появляются низкие табуреты и скамеечки. Император Лин-ди (168–189) заимствовал у кочевников складной стул, получивший название *ху-чуан*. Мягкое, плетенное из веревок сиденье и перекрещивающиеся ножки на шарнире позволяли быстро складывать стул, что было удобно для его переноски. По нормам приличия полагалось сидеть, поджав под себя ноги. Нововведением этого времени можно считать появление высоких двух- и трехстворчатых ширм, огораживающих циновки и топчаны. Тогда же появились и первые шкафы, которые представляли собой большие квадратные ящики на невысоких ножках с вертикальными дверцами и покатым в виде крыши дома верхом.

За период III–VI вв. эволюция китайского интерьера вплотную подошла к кардинальному изменению уровня жилого пространства с низкого на высокий. В IV–VI вв. архаичные лежанки (*чуан* и *та* [*1*]) модернизировались за счет увеличения высоты и появления у них ограждений и подставок под локти, что подготовило появление высоких форм мебели, прежде всего кресел и стульев, на которых можно сидеть свесив ноги. Изменению стереотипов поведения способствовало распространение буддизма в III–VI вв. Буддийская иконография познакомила китайское население с западной манерой сидения, а в монашеских общинах стало привычным использование кресел и стульев на вертикальных стойках. В текстах появляется термин *и* [*34*] («кресло, стул»). Кушетки в форме ящиков (*та* [*1*]) использовались, как и прежде. Так как их высота заметно увеличилась, то с торцов по всему периметру делались зубчатые боковые прорези. Одновременно возник новый модифицированный вариант кушеток со свободно стоящими копытообразными ножками. К IV в. у кроватей с низом в форме ящика появляются невысокие пологи. От платформы вверх поднимались вертикальные опоры, несущие «крышу», т.е. легкое реечное ограждение, на которое натягивалась ткань, изолировавшая кровать сверху. Высокие решетчатые ограждения вместе со свисающими поверх них драпировками превращали пространство кровати в подобие небольшой комнаты. Сходство довершали небольшие распашные дверцы.

В VII–XIII вв., когда на севере Китая резко похолодало, китайцы заимствовали у своих северных оседлых соседей (вероятнее всего, корейцев) отапливаемую кирпичную лежанку (*кан*). На *канах*, кушетках (*та* [*1*]) и лежанках (*чуан*) сидели с поджатыми под себя ногами, но допускалась и поза со спущенной ногой. Некогда маленькие столики в форме ящика (*цзинь* [*10*]) превратились в большие и достаточно высокие обеденные столы, за которыми как мужчины, так и женщины сидели на табуретах, скамьях и стульях, уже спустив ноги. В связи с переходом к высокой мебели напольные экраны и ширмы стали выше.

Если в VII–VIII вв. мебель высоких и низких форм имела одинаковое распространение, то в X в. высокие формы преобладали, а количество предметов меблировки и их ассортимент стали сопоставимы с современными требованиями. В моду входит лежанка с ограждениями по трем сторонам. Внешне этот предмет напоминал диван, но только без обивки и более глубокий. В последующие периоды он получит название «лежанка архата» (*лохань чуан*). Завершениям ножек кресел и столов нередко придавалась форма облаков. В последующие периоды «облачные» ножки по причине своей недостаточной устойчивости вышли из употребления, но продолжали изображаться в живописи и гравюре вплоть до XIX в. Стоечная конструкция, как более устойчивая и удобная при переноске, начала

Кушетка (*чуан*). Прорисовка фрагмента рельефа. Дин. Северная Вэй

Короткая кушетка (*та*) и столик (*цзи*). Прорисовка росписи в пещере № 203 в Могаоку. Эпоха Тан

преобладать в формах кресел, стульев и столов, а старинная конструкция в виде ящика вышла из употребления.

До появления мебели пол был «чистой» поверхностью и, естественно, было принято снимать обувь при входе в дом. Затем «чистой» зоной стала поверхность кушетки, кровати, кресла и стула, а пол — «грязной». В помещениях за крупными предметами меблировки закреплялись постоянные места, устанавливаемые с учетом предписаний **фэн-шуй**. С помощью мебели произошло заполнение ранее свободного интерьерного пространства предметами, соответствующими формам человеческого тела. Это облегчило и упростило быт человека, позволив ему чувствовать себя хозяином своего жилого пространства.

В X–XIV вв. мебель, помимо дворцов, прочно вошла сначала в быт рядовых горожан, а затем и крестьян; кроме того, появилась детская и школьная мебель. Высота столов и кресел достигла своего максимума, и поэтому понадобились подставки под ноги. Если в предшествующий период высота столов не сильно отличалась от высоты предметов, на которых сидели, то теперь они стали значительно более высокими, чем сиденья стульев и кресел. По мере распространения в обыденной жизни кресел и стульев использование старинных коротких кушеток *ма* [*/*] постепенно сходит на нет. Но сам термин сохранился и обозначал кушетки всех размеров, тогда как за термином *чуан* осталось значение собственно кровати. В моду вошли табуреты в форме бочонка, украшенные лаком и инкрустированные костью, а также плетеные табуреты. В XIV в. продолжали совершенствоваться формы диванов. Они утратили короткие лицевые перила и приобрели законченный вид, мало менявшийся на протяжении следующих столетий.

На современном антикварном рынке изделия, созданные во времена правления императоров Ши-цзуна (1522–1566) и **Кан-си** (1662–1722; см. т. 4), ценятся превыше всего, ибо специалисты справедливо считают этот период кульминацией развития мебельной традиции Китая. При династии Мин (1368–1644) главное место во внешних связях Китая занимает торговля со странами Южных морей, откуда в большом количестве поступает древесина тропических пород, которая активно используется китайскими мебельщиками. Изделия из твердой древесины отличались повышенной прочностью и красотой. С воцарением династии Цин (1644–1911), проводившей политику «закрытых дверей», китайские мастера постепенно лишились многих ценных материалов и были вынуждены имитировать их более дешевыми заменителями, что начиная со 2-й половины XVIII в. отрицательно сказывалось на качестве изделий. Мебель из мягкой древесины с лаковым покрытием занимала вторую позицию среди дорогой продукции.

При минской династии придворные круги более не являлись монополистами стиля. Тон задавали родовые имения ученых и высших чиновников, в которых культура частного быта была поднята на высочайший уровень. Дворцовая и храмовая мебель сохраняла пышность форм, но в частных покоях избыток декоративности считался признаком вульгарности. Ценился естественный цвет и узор дорогой древесины. Стиль мебели династии Мин был чем-то средним между эфемерной элегантностью изделий династии Сун (960–1279) и энергичной весомостью образцов династии Тан (618–907). Минские мебельщики сочетали глубоко продуманную простоту форм с их максимальной комфортностью. Мастера добивались оптимальной сбалансированности пропорций и ритмически выразительных силуэтов. Удачные образцы мебели практически сразу стали объектами собирательства и бережного хранения.

При цинском императоре **Цянь-луне** (1736–1796; см. также т. 4) мебель, как и одежда, подверглась строгой регламентации и была выдвинута установка на возврат к танскому стилю. Формы придворных изделий приобрели солидную массивность. Стилизация старинных конструкций в виде ящиков привела к усилению прямоугольности форм и огрублению пропорций. Инкрустация перламутром приобрела ковровый характер. Резьба укрупнилась, а ее количество стало чрезмерным. Придворный заказ требовал от мебельщиков сочетать стилизацию китайской древности с имперской пышностью и торжественностью. Искусственность этой задачи приводила к тому, что совершенство техничного исполнения придворных изделий все в большей степени не соот-

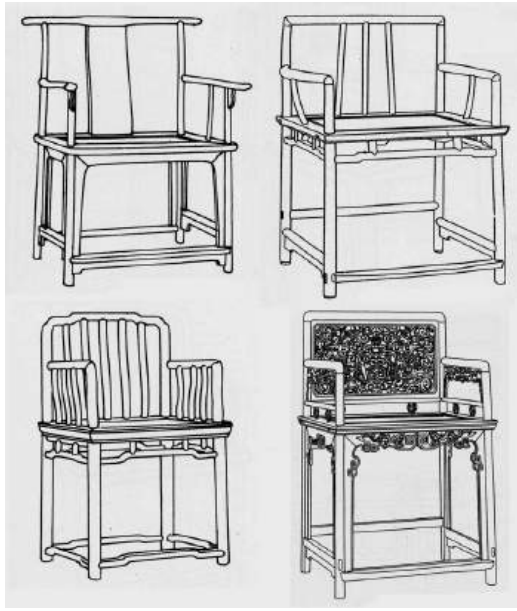
Кровать с пологом (*цзя-цзы чуан*). Эпоха Мин

Декоративно-прикладное искусство и ремесло

ветствовало уровню их художественного решения. Богатые торговцы охотно следовали придворной помпезности, заказывая резьбу, насыщенную символами долголетия и коммерческого успеха. В моду вошли крупные вставки из камня, кости и фарфора, роспись золотом. Все это великолепие привлекало внимание и свидетельствовало о богатстве хозяев. Появляются новые виды меблировки: витринные полки, большие круглые столы, сдвоенные кресла, напольные зеркала западного типа и т.п. В части изделий мастерам все же удавалось соблюсти чувство меры, однако былая простота форм сохранялась преимущественно в дешевой народной мебели.

Типология форм мебели периодов Мин и Цин разнообразна. Лежанки *та* [*1*] похожи на европейские кушетки, но в отличие от последних не имеют мягкой обивки. Их средняя длина равняется 190–200 см, а ширина — 80–100 см. Сиденье бывает плетеное или деревянное, причем для середины стараются подбирать материал, отличающийся по цвету от древесины каркаса. В отличие от кушеток у диванов *лохань чуан* имелись ограждения по трем сторонам. Иногда центральная часть спинки несколько возвышается над боковыми. На диваны кладутся плоские матрасы и разнообразные по форме подушки, подставки и валики. При династии Мин архаичный низ в виде платформы сменился на свободно стоящие ножки — прямые либо гнутые. При прогибе ножки наружу ее низ подгибается в форме так называемого «лошадиного копыта» (*мати*). Принадлежностью женских покоев была кровать с пологом (*цзя-цзы чуан*). Пологи вешались с внутренней стороны резных ограждений. Как самый крупный предмет в интерьере, кровать тыльной стороной приставлялась к центру главной стены.

Конструкция китайских кресел олицетворяет заботу о здоровье человека, которая проявляется буквально во всех деталях. Сиденья расположены выше, чем на Западе, чтобы ступни не соприкасались с каменным или кирпичным полом. Ноги упирались или в нижнюю перекладину, специально выступающую вперед, или ставились на низенькую подставку для ног (*цзу-чэн*) высотой 10–13 см. Парадным креслам и тронам полагались большие платформы. Особое внимание уделялось устойчивости конструкции. Высота подлокотников рассчитана на естественность осанки, а спинкам придана эргономическая кривизна, благодаря которой они удобно фиксируют спину. При династиях Мин и Цин существовало много видов кресел, каждый из которых имел мужской, женский и детский размеры. Кресло *гуань-мао-и* («кресло [со спинкой в виде] шапки чиновника») не является древним, хотя его прототипы восходят к VIII в. Название связано со сходством выступающих концов верхней перекладины спинки с торчащими завязками на форменной чиновничьей шапке. Обычно наклон передних ножек больше, чем задних. Снаружи ножки и перекладины имеют круглую форму, внутри — квадратную. У кресла *нань-гуань-мао-и* («кресло [со спинкой в виде] южной шапки чиновника») все ножки и перекладины круглые, а подлокотники и спинка не имеют выступающих концов. Название кресла *шу-бэй-и* («кресло со спинкой [в виде] расчески») связано со сходством решетчатых форм спинки и подлокотников с зубьями расчески. От *нань-гуань-мао-и* кресло *мэй-гуй-и* («кресло [в виде] розы») отличает отсутствие вертикальной перекладины на спинке. Его ножки, верхняя перекладина и распорки — круглые снаружи и квадратные внутри.



Кресла эпохи Мин:
гуань-мао-и; *нань-гуань-мао-и*; *шу-бэй-и*; *мэй-гуй-и*

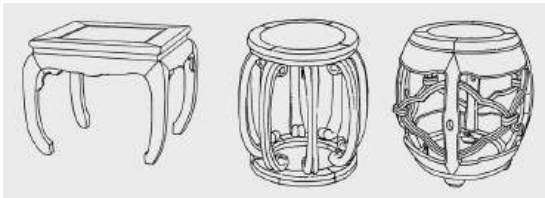
Тай-ши-и («кресло великого наставника») появилось и приобрело популярность при династии Цин. У него трех- или пятичастное строение спинки, причем центральная часть значительно выступает над боковыми и иногда отогнута назад, а подлокотники имеют причудливую уступчатую фор-

му. Небольшое по размерам овальное кресло *цюань-и* имеет полукруглую спинку и прямоугольное сиденье. Форма ножек — прямоугольная внутри и овальная снаружи. По центру спинки идет неширокая вертикальная перекладина. Складное кресло *цзяо-и* с перекрещивающимися в виде буквы «Х» опорами, спинкой и подлокотниками продолжило линию древнего складного сиденья *ху-чуан*. Его второе название — *цзювэнь-и* («кресло опьяневшего старца»).

По сравнению с креслами стулья считались менее престижными, но они широко использовались из-за удобства их перемещения. Формы стульев, появившихся при династии Сун, существенно не менялись до конца династии Цин. Нижняя перекладина служила опорой для ног. Стул *дэн-гуа-и* («фонарная подвеска») имеет прямую спинку, состоящую из круглых в сечении стоек и центральной узкой доски. Верхней перекладине придана форма коромысла с приподнятыми краями, слегка нависающими над опорами. Если прямая верхняя планка кончается сразу же за стойками стула, то его называют *и-тун-и* («стул [со спинкой] цельной [формы]»). Складные стулья *чжэ-дэ-и* бывают с прямоугольными или овальными спинками.

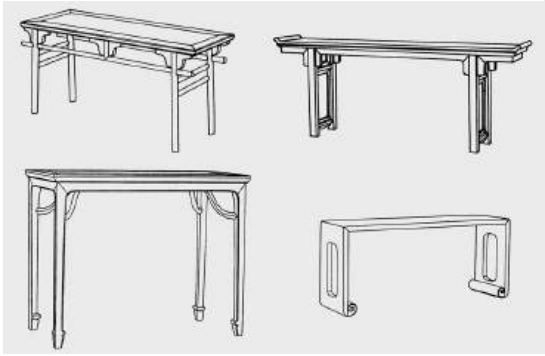
Табуреты широко распространились при династии Тан. Они изготовлялись комплектами (по четыре и более штук), часто вместе со столом, по сторонам которого их расставляли. Складной табурет *цзяо-у* восходит к древнему складному сиденью *ху-чуан*. Простота форм способствовала массовому использованию табурета всеми слоями населения. Прочные и удобные квадратные табуреты *фан-дэн* на ножках в официальных ситуациях предназначались для лиц низкого статуса. Ножки табуретов крепились под выступающими краями сидений клиньями в форме кронштейна либо заподлицо в край или к дополнительным планкам, создававшим «приталенный» профиль. Круглые табуреты *юань-дэн* с отдельными ножками, популярные при Тан и Мин, были менее прочными, чем квадратные табуреты. Скамейка *тяо-дэн*, которая иногда называлась *чуньдэн* («весенняя скамья») или *шуан-жэнь-дэн* («скамья [для] двоих»), была распространена в городской среде и сельской местности. Табуреты в форме бочонка *сю-дунь* (или *гу-дунь*) имели своим прототипом плетеные табуреты, а также барабаны.

В XVI–XIX вв. варианты форм столов трех групп (*ань* [*1*], *чжо* [*2*] и *цзи* [*27*]), возникших в предшествующие периоды, достигают максимального разнообразия. Каждая модель стола создавалась для определенных задач. Вместе с тем имело место дублирование функций разными видами столов. Примечательно отсутствие строгого деления на столы светского и ритуального назначений. Некоторые виды столов разительно отличаются друг от друга, но в ряде случаев наблюдается значительное сходство, затрудняющее атрибуцию изделия. Все три группы столов имеют невысокие модели, предназначенные для *канов* и диванов. Столы из мягкой древесины покрывались лаком. Столешницы делались из дерева или каменных плит. В присутственных местах, в храмах и на банкетах к некоторым столам полагались закрывавшие весь низ драпировки. Они могли идти по трем, двум краям или только с лицевой стороны. Количество драпировок, их цвет и орнаментика указывали на социальный статус людей, сидящих за столом.



Табуреты эпохи Мин: квадратный (*фан-дэн*); круглый (*юань-дэн*); в форме барабана (*гу-дунь*)

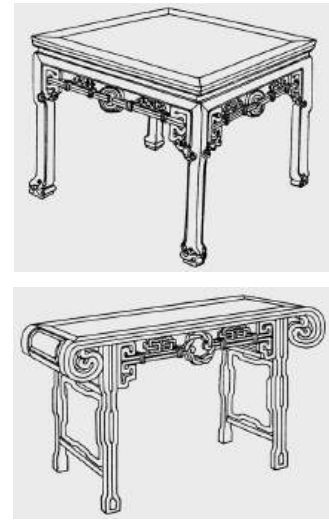
У столов группы *ань* [*1*] очень длинные узкие прямоугольные столешницы и значительная высота. Столы этой группы не имеют аналогов в европейской мебели. Высота стола *пин-тоу-ань* («стол с ровными краями») — 85–95 см при размерах столешницы 150(–350)×45(–60) см. Стол ставился вдоль стен или по торцам кроватей и диванов. *Тяо-ань* («длинный стол») обычно был длиной от метра



Столы эпохи Мин: длинный (*тяо-ань*); с приподнятыми торцовыми краями (*цяо-тоу-ань*); удлиненный (*тяо-чжо*); удлиненный (*тяо-цзи*)

с небольшим до двух метров при ширине в 50–60 см, высота немного превышала 80 см. Третий вариант пристенного выставочного стола — это *цяо-тоу-ань* («стол с торцовыми загибами»), его отличительным признаком являлся волнообразный загиб торцовых краев столешницы. Длина стола в три-четыре раза превосходила ширину. Приподнятые края препятствовали скатыванию со столешницы свечей, ароматических палочек, свитков и прочих предметов. К этой же группе принадлежат столы для кабинетов и библиотек: *шу-ань* — «стол для каллиграфии» или *хуа-ань* — «стол для живописи». Высота их колеблется от 85 до 90 см, длина в два-три раза превосходит ширину. У столов для курильниц (*сян-ань*) приподнятые или опущенные торцы. В храмах они помещались непосредственно перед алтарями, и на них расставляли курильницы, подставки для ароматических палочек, вазы с цветами, светильники и пр. К поздним комбинированным вариантам относится стол *цзя-цзи-ань* («стол на подставках с полками»). Его узкая (30–40 см) и длинная (150–200 см) столешница закреплена на двух подставках, имеющих выдвижные ящики, полки, а иногда и дверцы. Длинный стол для *кана* (*кан-ань*) был высотой от 30 до 50 см при таких же размерах столешницы, как у стола *тяо-ань*. Его ставили поперек *кана* или дивана и использовали в самых разнообразных целях.

К группе *чжо* [*2*] относят столы больших размеров квадратной или близкой к квадрату формы. Стол *тяо-чжо* («удлиненный стол») отличался от столов группы *ань* [*1*] меньшей длиной столешницы (отношение сторон приблизительно 1:2) при высоте около 80 см. Он мог использоваться в качестве обеденного или письменного стола. При проведении банкетов для почетных гостей столы накрывались на каждого приглашенного, а для менее важных персон — на несколько человек. В группе *чжо* [*2*] наиболее многочисленный раздел составляют квадратные столы (*фан-чжо*) с крышкой в пределах квадратного метра и высотою от 80 до 87 см, что превышает уровень европейских банкетных столов на целые 10 см. Столы использовались как обеденные и могли накрываться для одного-четырех человек. Так как блюда подавались поочередно, то при самых торжественных обедах не было необходимости в крупных размерах стола. К столу полагались табуреты, реже стулья, одно кресло, которое предназначалось только для особо почетного лица. После трапезы стол приставлялся к стене или выносился в чулан, так как в китайских домах не было специальных столовых комнат. Стол для жертвоприношений (*гун-чжо*) стоял в храмах сразу после стола для курильниц (*сян-ань*) и отличался от последнего большей шириной. На этих столах размещалась посуда с жертвенной пищей. Столы с длиною столешницы до метра при полуметровой ширине служили для винопития, поэтому они назывались «винными» (*цзю-чжо*). Стол под цитру (*цинь-чжо*) был узким с пропорцией сторон 1 : 3,5, поэтому его легко спутать со столами группы *ань* [*1*]. Стол письменный (*шу-чжо*) отличался от столов группы *ань* [*1*] меньшей длиною при большей ширине. Столы для *кана* (*кан-чжо*) были очень разнообразны по формам и пропорциям. Они практически неотличимы от столов группы *ань* того же назначения. При династии Мин в группе *чжо* [*2*] появились полукруглые столы *юэ-я-чжо* («стол [в форме] лунного клыка») с тремя-четырьмя ножками, расположенными по периметру полукруга. Прямой стороной они приставлялись к стене. В древности в Китае не было круглых столов, и они возникли лишь при династии Цин под названием *юань-чжо* («круглый стол»). Некоторые столы состояли из двух составленных вместе полукруглых столов, но были и цельные конструкции на 5–6 опорах. Они использовались как обеденные, поэтому радиус стола не превышал длины вытянутой руки, в расчете на 10–12 персон. Именно этот вариант стола преобладал в ресторанах Китая в XX в. К группе *чжо* [*2*] относятся и столы с выдвижными ящиками (*ти-чжо*). Это туалетные столы, вероятно, наиболее позднего происхождения. Их легко отличить по 2–4 ящикам, расположенным сразу под столешницей, на которой располагались зеркало и различные туалетные принадлежности. Стол *бань-чжо* («стол вполовину») отличают крупные размеры, а его длина лишь на треть превосходит ширину. Они использовались преимущественно в различных присутственных местах.



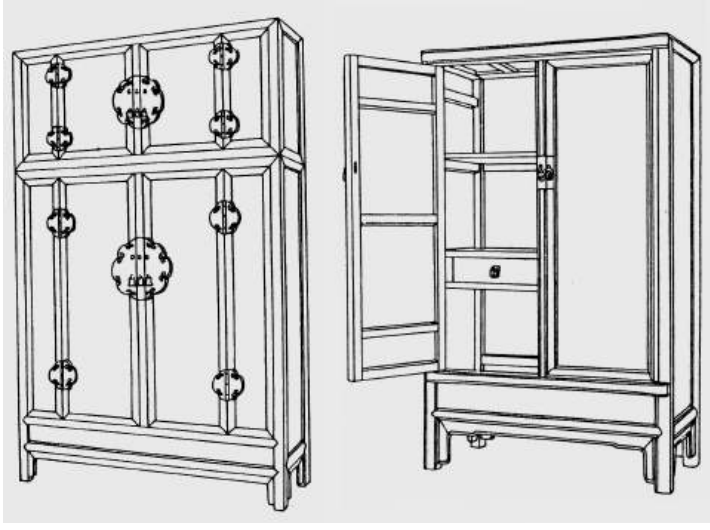
Столы эпохи Цин: квадратный (*фан-чжо*) и письменный (*шу-чжо*)

К группе *цзи* [*27*] относятся небольшие столики, предназначенные для какого-то одного вида деятельности или одного

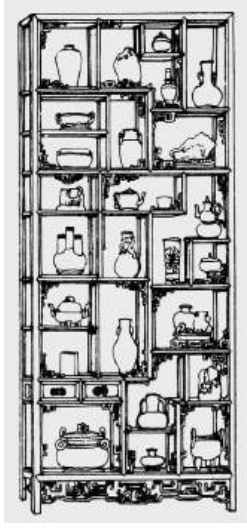
предмета. Высокие столики бывают обычно парными и служат подставками, низкие используются на диванах и лежанках.

Главное требование китайского заказчика к шкафам и комодам — их надежность и долговечность. Для удовлетворения этих требований были разработаны эффективные конструкции, рационально использовавшие материал и обеспечивавшие прочность изделий. Тайники и запоры превращали шкафы и комоды в сейфы своего времени. Одноярусные шкафы (*шу-гуй*) отличает прямоугольная форма с небольшим сужением кверху. Высота их колеблется от полутора до двух метров при длине около метра и ширине около полуметра. На лицевой стороне располагаются две дверцы, за которыми расположены две-три полки и два выдвижных ящика. Шкафы изготовлялись парами и использовались для хранения книг, свитков и письменных принадлежностей в кабинете ученого мужа. Книги обычно укладывались стопками поперек полок. Одежду держали в двухъярусных платяных шкафах (*да-гуй*). Верхняя часть (*дин-сян*) высотой 70–80 см предназначалась для размещения обязательных для мужчин головных уборов, прежде всего форменных. Общая высота шкафов составляла 2 м и более, длина — 104–170 см, ширина — 54–70 см. В верхнем отсеке была одна полка, в нижнем — две полки и два выдвижных ящика. Одежду клали на полки в сложенном виде. Центральная стойка легко вынималась за среднюю ручку и не препятствовала укладке одежды. В ящиках размещали разные детали костюма. Внизу было потайное отделение, закрытое крышкой с небольшими кольцами, чтобы ее приподнимать. В нем хранили семейную казну, доступ к которой преграждали наружные замки. Шкафы изготовляли комплектами по два, четыре экземпляра и более. Парные шкафы *вань-ли-гуй* с открытой верхней секцией предназначались для кабинетов.

Комод в Китае совмещал функции витринного стола и шкафа. У него выдвижные ящики (от одного до пяти) и потайное отделение, проникнуть в которое можно, только полностью выдвинув ящики. У «комода с тайником» (*мэнь-ху-чу*) верхняя крышка сильно вынесена с торцов, и ее нависающие края приподняты вверх, как у столов *цяо-тоу-ань*. Основным местом расположения комодов были женские покои. В домашних комодах хранились вещи, не используемые каждый день, в частности посуда и прочая утварь. Сверху клали блюда с едой или ларцы. В домашних алтарях небольшие комоды располагались непосредственно перед портретом предка. В храмах массивные комоды, обильно украшенные лаком и позолотой, ставились либо прямо перед алтарями, либо за столами для благовоний и жертвенной утвари. Комоды, имеющие помимо выдвижных ящиков отделения с полками и распашными дверцами, были двух типов: с нависающими краями крышки (*гуй-чу*) и без них (*лянь-эр-чу*). В последнем случае их делали комплектами и расставляли в ряд — один вплотную к другому. Аптечные шкафчики (*яо-сян*) при



Одноярусный (*гуй*) и двухъярусный (*да-гуй*) шкафы эпохи Мин



Стеллаж «несметных сокровищ» (*до-бао-гэ*). Эпоха Мин

высоте немного больше полуметра с двумя лицевыми створками имели множество ящичков самых различных размеров с дополнительными внутренними перегородками.

Платяные сундуки (*и-сян*) использовались для хранения не нужной в текущем сезоне одежды. Косметический ларец *гуань-пи-сян* или *бай-бао-сян* («сундук ста драгоценностей») служил для хранения придворных знаков отличия, как мужских, так и женских. Сундучок имеет откидной запор, прихватывающий одновременно и откидную крышку, и распашные дверцы.

Разнообразие форм китайских полок необозримо велико: от простых стеллажей до высоких многоуровневых сооружений необычных конфигураций. Полки, как правило, были парными. Они ставились впритык или симметрично по отношению к столу или дивану. В этажерках для книг (*шу-гэ*) ценились лаконизм и элегантность форм. Стеллажи (*цзя-гэ*) отличает от этажерок наличие решетчатых ограждений по трем сторонам или только с тыла. Стеллаж «несметных сокровищ» (*до-бао-гэ*) предназначался для хранения антиквариата и разных редкостей. Отдельную группу составляют подставки под тазы для умывания (*пэнь-цзя*). Некоторые подставки вмещали П-образную довольно высокую (165–180 см) раму для полотенец (*мянь-цзя*). Ежедневную одежду набрасывали на широкие рамочные вешалки *и-цзя* высотою 166–175 см, состоявшие из двух стоек и поперечных перекладин: верхней, нижней и центральной прорезной вставки. У напольных, обычно парных, светильников *чжу-тай* имелся вертикальный стержень, несущий фонарь, внизу переходивший в устойчивую крестообразную подпорку.

Напольный экран (*ча-пин*) существовал со времен династии Шан. По мере перехода на высокие формы мебели высота экранов постепенно увеличивалась, пока не стала двухметровой. Напольная ширма (*пин-фэн*) получила распространение на рубеже н.э. Число ее створок и их высота постоянно возрастали. С помощью экранов и ширм мастера *фэн-шуй* регулировали циркуляцию энергетических и воздушных потоков в интерьерах.

Для китайской мебели, при отсутствии того, что называют художественными стилями в европейской мебели, характерно одновременное существование противоположных эстетических подходов: простоты и сложности, естественности и искусственности, конструктивности и декоративности. Подобная биполярность в устройстве художественной традиции наблюдается не только в мебели; она присуща всем сферам китайского искусства и задана онтологией универсальных полярностей **инь–ян** (см. т. 1, 2). Развитие традиции обеспечивалось преобладанием одного из подходов на отдельных исторических этапах. Так, в мебели XVI–XVII вв. в качестве основной линии выступали простота, естественность и конструктивность, а в изделиях XVIII–XIX вв. — сложность, искусственность и декоративность. Но во все периоды ощущалось корректирующее воздействие противоположной тенденции, обеспечивавшее плавность и преемственность общего развития.

Если европейскую мебель XVI–XIX вв. удается датировать исходя из стилистических особенностей с точностью до 10–15 лет, то на материале китайской мебели это сделать невозможно. Отличие ранних образцов от изделий XIX в. заключается не столько в стиле, сколько в нюансах или качестве воплощения по сути дела одних и тех же художественных принципов. Хотя новые решения возникали постоянно, за традиционными формами всегда оставалась решающая роль, а всякие новации утверждались посредством поиска исторических аналогий.

Принцип взаимного дополнения полярностей предопределил и понимание гармонии художественной формы как тонкого баланса контрастных силуэтов и фактур. Древесину, поглощающую свет, уравновешивали металлические накладки, свет отражавшие. Гладкие поверхности дополняли участками резьбы. Тонкие рейки нуждались в соседстве широких плоскостей сидений или створок. Наличие прямолинейных форм подразумевало присутствие кривизны. Основная пластическая тема китайской мебели — совмещение небесного круга с земным квадратом. Она проявлялась во всем: в соединении овальной спинки кресла с квадратным сиденьем, в сочетании квадратных дверец шкафов с круглой накладкой замков, в кругло-квадратном сечении ножек, в округленности прямоугольных реек и профилей.

Образцы китайской мебели одновременно и замкнуты и открыты в пространстве, что составляет уникальную специфику их формообразования. Пространство в Китае всегда понималось как подвижная среда, динамические характеристики которой регулируются формами определенных конфигураций. Задача меблировки, в частности, состояла в организации благотворных циркуляций пространственной среды, поэтому силуэт вещи был главным признаком ее формы.

С этим связано неизменное внимание китайских мебельщиков к чистоте силуэта изделия. Само понятие формы подразумевало ощущение не только ее плотности, но и внутренней пустотности. Лучшие образцы китайской мебели представляют собой выверенное равновесие пустого и заполненного пространств, образующих единое пластическое целое.

Конструктивные элементы в мебели, как и в архитектуре, разделяются на несомые, несущие и ограждающие. Даже при обилии декора все составные части ясно обозначены, но эта конструктивность обманчива, ибо несомые элементы конструкции (крыша здания, крышка стола и т.п.) зрительно скорее нависают, чем давят вниз, а несущие (колонны, ножки) стоят статично, не принимают нагрузку. Вследствие этого образное содержание элементов не совпадает с их конструктивной функцией. Онтологический постулат о парении полярности *ян* [*Л*] и статике полярности *инь* [*Л*] обусловил атектоничность мышления китайских архитекторов и мебельщиков, ориентированных на баланс противоположно направленных векторов сил. Нагляднее всего это воплощено в пластике упругоизогнутых ножек, похожих на туго сжатые пружины.

Китайскому прикладному искусству свойствен принцип имитации, когда в одном, как правило, более ценном и трудоемком материале воспроизводились особенности фактуры и структуры более дешевого, но более древнего по применению сырья. В этом проявлялся историзм китайской эстетики и ее установка на обыгрывание метаморфоз качественных признаков изделий. Наиболее предпочтительным материалом был бамбук, которому подражали и в неолитическом нефрите, и в бронзе династии Чжоу (XI–III вв. до н.э.), и в селадонах династий Тан и Сун, и в ценном фарфоре династий Мин и Цин. Китайские мебельщики продолжили эту традицию, имитируя бамбуковые соединения и коленца в мебели из твердой древесины и лака.

Китайская мебель обладает оптимальными эргономическими параметрами и по удобству намного превосходит западноевропейскую мебель XVII–XIX вв., рассчитанную на корсетный костюм. Вместе с тем психологические параметры китайской мебели не комфортны для западного восприятия, воспитанного на антропоцентрической модели мира. Образцы китайской мебели плохо совместимы с западными и выглядят «чужими» в европейских интерьерах, нарушая их привычный уют. В чем причина этого? Статус человека в китайской культуре очень высок, но не исключителен. Он равноправный элемент космологической триады Небо–Земля–Человек, составляющие которой пребывают в открытом взаимодействии. Вот эта открытость и отторгается западным восприятием, с античных времен представляющим человека по образу монады. Китайцы, со своей стороны, небольшие поклонники классического европейского дизайна, который оказывает на них сковывающее воздействие.

В стилях западноевропейской мебели XVII–XIX вв. и в их частой смене проявлен ключевой для западной цивилизации игровой принцип, используя который европеец искал пути к индивидуальной свободе. Китайское же искусство тотально онтологизировано, и устройство мира принимается таким, каково оно есть. Китайская культура учила человека пользоваться этим устройством в интересах собственного благополучия, поэтому отношение к предметам быта было предельно серьезным и осмотрительным. В программе «пестования жизни» (*ян шэн*) мода была лишь служанкой, а отнюдь не госпожой развития прикладного искусства Китая.

***** *Жуань Чан-цзян.* Чжунго лидай цзяцзюй тулу дацюань (Полный каталог прорисовок китайской мебели всех династий). Тайбэй, 1992. ****** *Белозёрова В.Г.* Традиционная китайская мебель. М., 1980; *она же.* Мебель и интерьеры Китая. М., 2009; *Ли Цзун-шань.* Чжунго цзяцзюй ши тушо (Иллюстрированная история китайской мебели). В 2-х т. Ухань, 2001; *Пу Ань-го.* Мин Цин цзяцзюй (Мебель династий Мин и Цин). Шанхай, 1997; *Ху Вэнь-янь.* Чжунго цзяцзюй: цзяньдин юй синьшан (Китайская мебель: экспертиза и оценка). Шанхай, 1995; *Ян Дай-синь.* Чжунго цзяцзюй шоуцан юй цзяньшан (Коллекционирование и экспертиза китайской мебели). Чэнду, 2000; *Ecke G.* Chinese Domestic Furniture. Peking, 1944, repr.: Rutland, 1962; *Handler S.* Austere Luminosity of Classical Chinese Furniture. Berk., 2001; *idem.* Ming Furniture: In the Light of Chinese Architecture. Berk., 2005; *Tian Jia-qing.* Notable Features of Main Schools of Ming and Qing Furniture. Hong Kong, 2001; *Wang Shi-xiang.* Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and Early Qing Dynasties. 2 vols. Chic., 1990.

В.Г. Белозёрова

Декоративно-прикладное искусство и ремесло

Золото и серебро

Китай располагает собственными и весьма значительными запасами золота и серебра, которые сосредоточены в нескольких географических регионах. Исходными центрами золотодобычи являются северо-восточные (пров. Ганьсу), восточные (Шаньдун) и юго-западные (Сычуань) районы. Известно, например, что шаньдунские месторождения, которые наиболее активно разрабатывались в X–XI вв., давали золотые самородки весом до 1 кг. В Сычуани золото находится в виде крупинок в аллювиальных отложениях («просевное золото»). Но наиболее золотоносными районами являются провинции Гуандун, Гуанси и Юньнань, которые до их включения в состав территорий китайских государств (VII–VIII вв.) были главными источниками импортных поставок золота. В Гуандуне имеются не только залежи золота (в южной части провинции), но и золотоносные реки и водоемы. По сообщениям письменных источников, в эпоху Тан (618–907) в окрестностях г. Гуанчжоу находилось озеро, вода которого была настолько насыщенной золотом, что местные жители собирали его из помета специально разводимых там гусей и уток. Серебряные месторождения сосредоточены на юго-востоке (Фуцзянь, Гуандун) и юге (Гуанси, Гуйчжоу и Юньнань). В течение длительного времени главным центром добычи серебра оставалась пров. Фуцзянь. Серебро там находится в виде залежей серебряно-свинцовой руды и потому получалось способом его купирования из свинцового блока, дающего только одну-две части серебра на 384 части свинца. Сохранились сведения, что в середине IX в. в Фуцзяни работало 42 аффинажные мастерские, производившие до 800 кг серебра в год.

Золото и серебро служили в Китае не только ювелирным материалом, но и денежным металлом. Древнейшими золотыми деньгами Китая являются золотые слитки царства Чу (Чу-го, XI–III вв. до н.э.), располагавшегося в районах среднего и нижнего течения р. Янцзы. Золотые слитки получили там хождение (вместо бронзовых монет, типичных для денежной системы всех остальных древнекитайских царств) приблизительно с VII в. до н.э. Они представляли собой плоские, иногда строгой четырехугольной формы, слитки весом от 8,21–17,53 до 309–437 г. В империях Цинь (221–207 до н.э.) и Ранняя/Западная Хань (Цянь/Си Хань, 206 до н.э. – 8 н.э.) золотые слитки стандартного веса (304 и 244 гг. соответственно) были государственными денежными знаками. В качестве государственных денег в эпоху Ранняя Хань использовали и серебряные слитки, получившие хождение в IV–III вв. до н.э. Достоинство золотых денег в принципе совпадало со стоимостью заключенного в них металла: золотая единица ценилась в 10 раз дороже серебряной, а та — в 10 раз дороже бронзовой. Поэтому на протяжении II–I вв. до н.э. именно золото служило первоочередным средством оплаты и накопления: в золотых слитках оценивались запасы казны, суммы платежей и личные состояния. В эпохи Поздней/Восточной Хань (Хоу/Дун Хань 25–220/222) и Шести династий (Лю-чао, 220–589) золотые и серебряные слитки продолжали занимать главное место в денежной системе страны. Несколько раз (в 536, 562 гг.), возможно под влиянием чужеземных денег (в т.ч. сасанидских серебряных драхм), власти предпринимали попытки ввести в обращение золотые и серебряные монеты. Тем не менее уже в V–VI вв. наметилась тенденция к постепенному снижению денежной роли золота и возрастанию роли серебра. Окончательное превращение серебра в главное (наряду с бронзовыми монетами) денежное средство состоялось в эпоху Северная Сун (960–1127). Тогда утвердились два основных вида серебряных слитков: *бин* [*5*] (плоской или округлой формы) и *дин* [*2*] (в виде призмы), отливаемых весом в 150, 350, 700, 1250 и 2500 г. В китайской системе мер и весов их счет велся на *ляны* [*2*], соответствующие 50 г. Денежная роль серебра сохранилась во все последующие исторические эпохи, хотя с конца XIV в. власти постоянно стремились сократить его употребление в пользу бронзовых монет и бумажных денег. Государственная денежная политика привела к возрастанию ценовой стоимости серебря-

Бог богатства, окруженный предметами, стилизующими серебряные слитки (с народной картины *нянь-хуа*)

Золото и серебро

ных слитков и их превращению в самый распространенный способ накопления. Так, для XVI в. известны списки крупных чиновников и торговцев, состояние которых достигало нескольких миллионов *лян* [*2*] серебра. Серебро служило также основным платежным средством во внешнеторговых операциях и для выплаты дани. Неудивительно, что страна испытывала постоянный дефицит серебра, компенсируя его импортом металла из Юго-Восточной и Средней Азии, а с начала XVIII в. массовым ввозом мексиканских серебряных монет. Поэтому слиток *дин* [*2*] превратился в общепринятый символ благосостояния, его изображения присутствуют в живописных благопожелательных композициях и служат атрибутом божеств, ниспосылающих богатства, в первую очередь бога **Цай-шэня** (см. т. 2). Серебряные изделия (*инь ци* [*1*]) и украшения ценились в Китае наравне с золотыми (*цзинь ци*).

Золото и серебро по причине их самородной мягкости используют в декоративно-прикладном искусстве только сплавленными с другими металлами. Бытовавший в Китае набор ювелирных золотых и серебряных сплавов на первый взгляд совпадает с европейскими ювелирными сплавами. На самом деле китайские мастера руководствовались не химическим составом материала, а его эстетическими достоинствами, что привело к иной, чем в Европе, иерархии сплавов из благородных металлов и к тому, что одними и теми же терминами могли обозначаться разные материалы. Китайское декоративно-прикладное искусство оперировало тремя основными золотосодержащими сплавами: «желтым золотом» (*хуан цзинь*), состоящим из золота и серебра, самым ценным в материальном и эстетическом отношении; «белым золотом» (*бай цзинь*), тоже золото-серебряным сплавом, но с повышенным содержанием серебра; и «красным золотом» (*чи цзинь*), в котором золото сплавлено с медью. Выступая аналогом «червонного золота», этот сплав в Китае считался худшим. Термин «белое золото» используется также для обозначения золотой фольги и платины, вошедшей в Китае в употребление в XIX в., а термин «красное золото» — применительно к меди. Существует еще один золотосодержащий сплав, который, вопреки его терминологическому названию — «красная медь» (*чи тун*), состоит из золота, меди и сурьмы. В письменных источниках упоминается также «лиловое/пурпурное золото» (*цзы цзинь*), которое использовалось в национальном ювелирном деле с эпохи Шести династий и до эпохи Мин (1368–1644). Ни один подлинный предмет, отвечающий характеристикам такого сплава, пока что не известен. В современных исследованиях высказывается предположение, что *цзы цзинь* могло быть технологическим аналогом знаменитого египетского «лилового золота», в котором присутствовало железо, благодаря чему вещь при нагревании покрывалась «пленкой» розовато-лилового цвета. Самым популярным из серебряных сплавов являлся материал, называемый «белая медь» (*бай тун*). Он был изобретен еще в эпоху Хань путем сплавления серебра, меди и никеля. В настоящее время этот термин (в европейском варианте «beitung») используют в Китае для обозначения сплавов из меди и никеля (до 50%) или марганца и железа, которые, обладая внешним сходством с серебром, идут на изготовление бижутерии и сувенирной продукции.

Первые эпизоды применения золота в виде фольги, возможно используемой для украшения лаковых изделий, зафиксированы в искусстве конца эпохи Шан-Инь (XVII–XI вв. до н.э.). На протяжении последующих столетий золото фигурировало в китайском декоративно-прикладном искусстве крайне редко и, скорее всего, под влиянием чужеземных художественных традиций. Так, наиболее часто золотые изделия присутствуют в погребениях древнего царства Цинь (Цинь-го, VIII–III вв. до н.э.), возникшего на географической периферии китайского мира (совр. пров. Ганьсу и Шэньси), в непосредственной близости от народностей скифо-сибирского круга. Начальный этап формирования в Китае искусства обращения с драгоценными металлами приходится на период Сражающихся царств (Чжань-го, 475–221 до н.э.). Золото и серебро стали широко применять в инкрустации бронзовых изделий, а также для изготовления поясных пряжек, плательных блях и других драгоценных украшений. Наиболее активно оба металла использовались в декоративно-прикладном искусстве царств Чу и Чжуншань (VI в. – 295 до н.э.; см. **Чу-го ды ишу**; **Чжуньшань-го ды**

Поясная пряжка, инкрустированная золотом. Период Чжань-го

ишу), располагавшихся в южных (бассейн р. Янцзы) и северо-восточных (на терр. совр. пров. Хэбэй) районах соответственно. Именно на Юге, видимо, впервые стали делать цельнометаллические вещи, о чем свидетельствуют золотые предметы столовой утвари, обнаруженные в гробнице князя И (*хоу* [*3*] И), правителя царства Цзэн (см. **Цзэн Хоу И му**).

Немалый интерес вызывают также литая рукоять меча, выполненная в технике ажурного литья, и нагрудное украшение, состоящее из золотой цепи (длина 40,7 см) и нефритовых подвесок в виде фигур танцовщиц. Цепь, образованная плотно пригнанными друг к другу звеньями (каждое соединено с другими), показывает, что китайские ювелиры того времени владели техникой золотого плетения.

Установлено, что к периоду Чжань-го восходит и практика золочения изделий, которая вначале осуществлялась в ее древнейшей форме — путем обкладки деревянной или бронзовой основы тонким золотым листом. Такие листы выковывались и украшались рельефным орнаментом, выбиваемым с обратной стороны. К концу чжоуской эпохи китайские мастера, вероятно, освоили «классическую» технику золочения, причем в обоих ее — холодном и огневом — способах. Серебряные изделия присутствуют в чжоуских погребениях значительно реже, чем золотые, тем не менее их производство также вошло в стадию своего формирования. По свидетельству археологических находок, один из главных его центров находился на востоке (совр. пров. Шаньдун), и в нем выпускались разнообразные литые, богато орнаментированные изделия.

При Хань репертуар золотых и серебряных изделий несколько расширился. Из золота по-прежнему изготовляли преимущественно украшения. Самыми характерными для эпохи в этом ряду вещей являются литые из золота пряжки, отделанные чаще всего в скифском орнаментальном стиле, с которым китайские мастера познакомились благодаря художественным традициям *сюнну* (гуннов).

Главной технологической новацией ханьских златокузнецов стало освоение техники зернения (гранулирования), секрет которой состоит в напаивании на металлическую основу зерен-шариков из того же металла. Процесс предполагает нагревание крупинок золота в порошке древесного угля, чтобы создать пленку карбида золота, которая способствует прикреплению зерни к поверхности основы. Эта техника возникла в искусстве этрусков, распространенном в античном мире, и проникла в Китай, предположительно из Индии. Первоначально местная зернь была несколько грубоватой из-за крупного размера зерен, диаметр которых колебался от 0,5 до 1 мм (против 0,14 мм в этрусских изделиях). Зернь использовалась для создания общего фона и обрамления минеральных вставок. Пример — поясная пряжка явно китайского производства, найденная в Корее, вблизи современного г. Пхеньян. Она украшена рельефными изображениями драконов на фоне завитков из зерни, дополненными бирюзовой инкрустацией.

Из серебра в ханьскую эпоху выполняли в основном предметы пиршественной утвари (чаши, кубки) и туалетные принадлежности. Есть также образцы серебряной погребальной пластики и специфические предметы погребального инвентаря (например, маски). В производстве серебряных изделий использовали техники литья, золочения, инкрустации вставками из минералов.

В эпоху Шести династий золото и серебро обрели культурную символику, чему во многом способствовали даосские и буддийские представления. В **даосизме** (см. т. 1) золото почиталось совершенным металлом, неподвластным (по причине его антикоррозийных свойств) разрушению и способным оказывать такое же воздействие на человеческий организм. Поэтому оно играло первоочередную роль в даосских алхимических экспериментах (см. т. 5 Общ. разд. **Алхимия**), направленных на изготовление снадобий бессмертия. Правда, в них использовалось специально приготовленное лабораторное золото. Но вера в магические свойства этого металла распространялась и на природное вещество. В **буддизме** (см. т. 1)

Золотая литая пряжка, отделанная в скифском орнаментальном стиле. II–I вв. до н.э.

Золото и серебро

золото и серебро возглавляют список важнейших природных сокровищ («семи драгоценностей», *ци бао*), которые соотносятся с высшими духовными ценностями. В литературно-поэтических произведениях эпохи Шести династий постоянно говорится о золотых изделиях — украшениях, предметах столовой утвари, что служит косвенным свидетельством популярности и развитости искусства златокузнецов (хотя это и не подтверждается имеющимися сегодня археологическими материалами). Есть также основания полагать, что именно в эту эпоху китайское ювелирное дело попало под определяющее влияние буддийской художественной культуры и декоративно-прикладного искусства соседних, южных народностей (*мяо*), обладавших высокоразвитыми навыками художественной обработки серебра. В набор украшений этих народностей входят проволочные обручи (вариант гривны), дополненные прикрепленными к ним бусами, амулетами и колокольчиками. Серебряные колокольчики-бубенцы, тоже, возможно, входившие в комплект каких-то украшений, нередко присутствуют в китайских погребениях IV–V вв. Приблизительно в VI в. и в основном, судя по найденным артефактам, в северных районах Китая, находившихся под властью чужеземных династий, стала популярна серебряная столовая утварь, копирующая центральноазиатские вещи.

Качественно новый этап эволюции китайского золота и серебра соотносится с эпохой Тан. Сохранилось внушительное число подлинных изделий, найденных в ходе археологических работ и собранных в японских коллекциях, начавших складываться в VIII–IX вв. из привозных китайских вещей — разного рода украшений (таких как серьги, браслеты, кольца, украшения для волос), предметов столовой и пиршественной утвари (блюда, чаши, кубки), буддийских культовых предметов. Богатый комплект таких изделий был обнаружен, например, при реставрации монастыря Фамэньсы (вблизи г. Сиань, пров. Шэньси). В него, в частности, входят: таз для омовения рук из позолоченного серебра (вес 645 г); посох буддийского иерарха, сделанный из дерева и сплошь инкрустированный золотом, серебром, вставками из жемчуга и минералов; набор ларцов-ковчегов, в которых, по преданию, хранилась величайшая доставленная в то время в Китай реликвия — палец Будды.

Набор состоит из 8 ларцов, вставленных один в другой. Внешний ларец выполнен из сандалового дерева, три следующих — соответственно из позолоченного серебра, чистого серебра и вновь позолоченного серебра. Четвертый ларец сделан из золота и украшен рельефным изображением бодхисаттвы милосердия (**Гуань-инь**; см. т. 2). Третий ларец — из золота, а второй — из нефрита, оба инкрустированы жемчугом и камнем. Последний, внутренний ларец представляет собой золотую пагоду.

Расцвет китайского искусства торевтики при Тан произошел под воздействием чужеземных ювелирных традиций — Тибета и сасанидского Ирана. Тибетское ремесло (если верить письменным источникам, содержащим записи о подношениях и дарах императорскому двору) по мастерству исполнения и художественному уровню изделий не имело конкурентов на Дальнем Востоке. Рассказывается, например, о присланных из Тибета очень крупных золотых сосудах скульптурных форм (высота более 2 м, вес до 500 кг) и о золотой модели города с фигурками всадников, лошадей, слонов и львов. Искусство сасанидского Ирана стимулировало развитие чеканки (*лоу-кэ*), превратившейся в самостоятельную ювелирную технику, и обогатило китайское ювелирное дело принципиально новым для него способом работы с металлом — гравировкой (*кэ* [*3*]). Этим приемам и техникам китайские ювелиры научились, скорее всего, у персидских мастеров, бежавших в Китай от арабов. Золотая и особенно серебряная чеканка наиболее активно использовалась для изготовления столовой утвари, в орнаментации которой широко распространились мотивы персидского декоративно-прикладного искусства: сцены «царской охоты» на

Бронзовая позолоченная статуэтка коня. I в. до н.э.

Позолоченный серебряный кувшин в центральноазиатском стиле. 2-я пол. VI в.

пейзажном фоне, симметричные узоры из побегов виноградной лозы, розетки (орнаментальный мотив, исходно античного происхождения), изображения львов и т.д.

Для отделки посуды применялись позолота, вставки из золота и гравировка. Художественные композиции обычно гравировались на фоне, густо прочеканенном крохотными кружками, либо выполнялись в рельефе чеканом с оборота и местами прорабатывались гравировкой. Персидские и индо-буддийские образы и мотивы активно вводились и в орнаментацию украшений. Пример тому — деревянный гребень с золотым навершием, которое декорировано выполненными чеканом с оборота изображениями стоящих на задних лапах львов в окружении узора из побегов и листвы. Увлечение китайских мастеров чужеземными формами и орнаментами не привело к отказу от национальных художественных средств. Среди той же столовой утвари есть немало украшенных в персидском стиле изделий, по формам совпадающих с древними бронзовыми сосудами, и наоборот — сосудов чужеземных форм, отделанных традиционно китайскими орнаментами. Таким образом, можно констатировать начало процесса смешения местных и чужеземных орнаментальных мотивов.

Характерные для иранского искусства цветы, вьющиеся растения, пальметты и сказочные существа все чаще соседствуют (а затем и сливаются) с изображениями феникса, дракона, тигра. Так, серебряное покрытие гребня (VII–VIII вв.) орнаментировано стилизованными изображениями фениксов (или, возможно, павлинов) в окружении вьющихся растений. В другом головном украшении объединены завитки буддийского лотоса с драконом и парой летящих уточек — вся композиция выполнена из тонкой серебряной проволоки на серебряном листе.

Большое влияние на китайских златокузнецов в дальнейшем оказало также декоративно-прикладное искусство народностей, живших по соседству с Китаем в XI–XII вв., в первую очередь киданей, создавших государство Ляо (907–1125, совр. пров. Хэбэй, Ляонин, Цзилинь). Как показывают новейшие археологические материалы, серебряные и особенно золотые изделия пользовались у киданей еще большей популярностью, чем у самих китайцев. Сегодня найдено немало по-настоящему уникальных вещей, к которым прежде всего относится корона (диаметр 28 см) из четырех полукруглых золотых пластин, отделанных в технике ажурного плетения и дополненных орнаментальными деталями из листового золота. Декор короны составляют композиция из пары фениксов и «пылающей жемчужины» (*хо чжу*), помещенная спереди на центральной пластине, и фигурные полосы-окантовки, украшенные тончайшим орнаментом.

Другая интересная находка — подголовник (высота 17, ширина 30 см) в виде скульптурного изображения обнаженного мальчика, лежащего на семенной коробочке лотоса (композиция напоминает буддийский «лотосовый трон»). На поднятых кверху руках и ногах мальчика покоится лист лотоса, поверхность которого украшена изображением пары драконов и «пылающей жемчужины».

Известна также серия золотых сосудов, копирующих формы керамики, украшенных сложнейшими орнаментальными композициями, использующими как собственно китайские мотивы (например, фениксов, цветов лотоса), так и специфические изображения, подобные образу существа с головой дракона, телом рыбы, загнутыми рогами, крыльями и плавниками. Этот персонаж, прототипом которого можно считать царя водяных существ в индийской мифологии, использовался и в китайском ювелирном деле эпохи Тан, но после XI–XII вв. исчез из национального прикладного искусства. Однако в художественном творчестве киданей он превратился в один из самых любимых мотивов.

Ляоская корона. Золото, филигрань. XI–XII вв.

Практика изготовления золотых и серебряных изделий, в первую очередь посуды, активно продолжалась и во времена владычества в Китае монголов (Юань, 1271–1368). Например, по воспоминаниям знаменитого венецианского путешественника Марко Поло, императорский двор владел таким количеством золотой и серебряной посуды, что впервые попавший на придворную трапезу человек застывал от изумления при виде накрытого стола. Производство серебряной посуды, центр которого находится в Пекине, до сих пор остается одной из ведущих отраслей китайского ювелир-

Золото и серебро

ного дела. Изделия пекинских мастерских — серебряные приборы для вина, кофейные сервизы — славятся изысканностью форм, четкостью пропорций и изяществом декора.

Заключительный этап истории китайского золота и серебра, и прежде всего исполнения из них личных украшений, приходится на эпоху Цин (1644–1911). Важнейшей особенностью цинского ювелирного дела является использование всех ранее изобретенных приемов создания и декоративной отделки изделий: литья, гравировки, штампа, золочения, филиграни, инкрустации. Вместе с тем это ремесло в силу исторических обстоятельств обогатилось заимствованиями из маньчжурского и европейского искусства. С первым связана практика отделки металлических украшений низаным бисером или бусами из жемчуга, поделочных камней, коралла и стекла. Реакцией китайского ювелирного дела на достижения аналогичного европейского искусства стало использование сложных форм огранки камней, а начиная со 2-й половины XIX в. и прозрачных цветных эмалей, наложенных на металлическую основу с чеканным рисунком.

В настоящее время в КНР наблюдается неуклонный рост потребительского спроса на золотые и серебряные изделия, выполненные как в национальном, так и европейском стиле. Показательным выглядит всплеск популярности золота, заметно потеснившего более привычное в старом китайском ювелирном деле серебро. Так, уже в начале 90-х годов прошлого века Китай совместно с Юго-Восточной Азией ежегодно потребляли 998,7 т золота, т.е. почти столько же, сколько все страны Восточной, Западной Европы, США и Канада, вместе взятые (1009 т). Непосредственно в КНР объемы потребления золота только за период с 1989 по 1994 г. возросли в пять раз (с 39 до 215 т в год). В 1994 г. китайские ювелиры использовали на производство украшений 203 т золота, значительную часть которых, правда, составляли сравнительно дешевые цепочки и украшения из «мягкого золота» (990–999-й пробы), пользующиеся преимущественным спросом среди сельского населения Китая и стран Юго-Восточной Азии. Растет также выпуск золотых ювелирных изделий средней и высокой ценовых групп: из золота 585-й пробы и со средней ценой в $350–500. Подавляющее их большинство составляют украшения в европейском стиле, в том числе отделанные бриллиантами. Они пользуются массовым и устойчивым спросом в Пекине и других крупных промышленных и торговых городах, особенно Шанхае и Гуанчжоу. Немало китайских украшений производится на экспорт, благодаря чему КНР (наряду Гонконгом и Тайванем) уже занимает ведущее место по объему поставок ювелирных изделий в Юго-Восточную Азию, четвертое место — на мировом рынке и первое место по экспорту бижутерии. По прогнозам специалистов, в XXI в. Китай станет одним из мировых лидеров в производстве и экспорте недорогих золотых изделий.

** *Быков А.А.* Монеты Китая. Л., 1969; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р.*, *Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; *Моран А. де.* История декоративно-прикладного искусства. М., 1982; Сокровища Шанхайского музея. Шанхай, 2007; *Шефер Э.* Золотые персики Самарканда. Книга о чужеземных диковинах в империи Тан / Пер. с англ. М., 1981; Цзинь инь боли фалан ци (Золотые, серебряные, стеклянные и эмалевые изделия) // Чжунго ишу цюань цзи (Энциклопедия китайского искусства). Т. 10. Пекин, 1979; *Чжоу Сюнь*, *Гао Чунь-мин.* Чжунго лидай фунюй чжуанши (Китайские женские украшения различных эпох). Шанхай, 1997; Ancient Chinese Art. N.Y., 1985; *Lawton Th.* Chinese Art of the Warring States Period. Change and Continuity. Wash., 1982; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Relly C.W.* Chinese Gold and Silver in American Collections. Dayton, 1984; *Singer P.* Early Chinese Gold and Silver. N.Y., 1971.

См. также лит-ру к ст. **Ювелирные украшения**.

М.Е. Кравцова

Золотой подголовник в виде ребенка на цветке лотоса. XI–XII вв.

Стекло

Стекло в виде легкоплавкой глазури в керамике раньше всего (ок. 3800 до н.э.) появилось в Египте, а в качестве самостоятельного ремесленного материала — в Месопотамии (примерно в 2500 до н.э.). В основе стекольного производства лежит технология плавления, которая предполагает нагревание и доведение до состояния кристаллизации с последующим охлаждением специально приготовленного состава, включающего силикатный кварц, кремний (в виде кварцевого песка — кремнезема), известняк (в качестве извести либо ила), щелочи (соду, золу растений) и малые дозы некоторых металлов (свинца, бария, натрия). Стеклянную массу окрашивают теми же окислами металлов, которые используются для получения цветных перегородчатых и выемчатых эмалей. В живописи по стеклу (а также по фарфору и металлу) применяют силикатные (стеклянные) краски — цветные сплавы, получаемые в процессе стекловарения, прерванного на ранней стадии (силикатообразования).

Вопросы о происхождении китайского стекольного производства (наиболее ранние письменные упоминания о нем датируются II в. до н.э.) долгое время дискутировались в науке, в частности из-за смысловой неоднозначности китайских терминов *бо-ли* и *лю-ли*, которые употреблялись для обозначения стеклянных вещей. Вместе с тем оба термина могли иметь и другие значения. Так, бином *лю-ли*, являясь неточной транскрипцией санскритского названия берилла (вайдурья), в старых китайских текстах мог означать как берилл, так и другие минералы, характеризующиеся сочетанием матовой поверхности с прожилками, например ляпис-лазурь и некоторые сорта нефрита (*юй* [*11*]). Термином *бо-ли* нередко обозначали также биотит, горный хрусталь и прозрачный нефрит.

Еще в 1960-х годах считалось, что первые китайские вещи, использующие стекло (в виде декоративного покрытия-глазури или материала для инкрустации металлических предметов), относятся к V–III вв. до н.э., т.е. к периоду Чжань-го (475–221 до н.э.), который завершал эпоху Чжоу (XI–III вв. до н.э.). Только благодаря археологическим находкам заключительной четверти прошлого века выяснилось, что свинцовое стекло, которое и стало в дальнейшем называться *лю-ли*, выплавляли уже в самом начале чжоуской эпохи, о чем свидетельствуют находки небольших стеклянных изделий, например, пары датируемых XI в. до н.э. бусин из молочно-белого стекла, найденных вблизи г. Лоян (пров. Хэнань). Хотя сохранившиеся ранние вещи из стекла в целом единичны и атрибуция их часто бывает проблематична, в настоящее время преобладает точка зрения, что возникновение китайского стекольного производства можно считать результатом независимого технологического открытия I тыс. до н.э. Предполагают, что стекольное производство отделилось от хорошо развитой древнекитайской металлургии; согласно другому мнению (выраженному, в частности, известным китайским ученым Ян Бо-да), стекло могло быть случайно открыто в процессе изготовления керамики. Сегодня известны многочисленные примеры использования полихромного стекла (светло-зеленого, красно-коричневого и синего цветов) в производстве древних китайских бус, лучшие из них были выполнены в период Чжань-го. В основном бусины отличаются большими размерами (длина ок. 5 см) и, как правило, декорированы неодинаковыми по величине изображениями глаза со зрачком, расположенным в центре. Китайские «глазчатые» бусы имеют большое сходство с прототипами — предметами египетского экспорта. Аналогичные им бусины обнаружены к западу от китайской территории среди вещей меото-скифского периода (IV в. до н.э.). О широкой популярности подобных бус среди населения Китая свидетельствуют находки, сделанные на обширной территории — от Синьцзяна на западе до Шаньдуна на востоке, а по оси север–юг — от пров. Хэнань до Гуандуна. «Глазчатые» бусы были распространены и в бассейне р. Янцзы, на территории древнего царства Чу (Чу-го, XI–III вв. до н.э.). Для выполнения бусин в конце эпохи Чжоу и позднее кроме литья применялась техника резьбы по стеклянной заготовке, что было легче, чем вырезать бусины из камня. Но большинство древних бусин выполнено в технике скручивания горячего стекла при помощи проволоки (сердечника). Чтобы вынуть сердечник, использовали разные средства, в том числе каолин, уже известный в китайском ремесле. Кроме вставок в бронзовых украшениях (подвесках, поясных пряжках) и в гардах мечей из стекла *лю-ли* делали самостоятельные предметы, прежде всего

Бутыль (*пин*) из Фамэньсы. Прозрачное цветное стекло. Эпоха Тан

ритуального назначения, такие как диски-*би* [*8*], обычно исполнявшиеся из нефрита. В этом случае использовали иное по колориту стекло — белое и зеленое молочное либо же так называемое «глушеное», выплавленное с применением веществ-«глушителей» — свинца или олова, делающих стекло матовым или полупрозрачным. Свинцовое стекло продолжали применять в качестве заместителя минералов и в китайском ювелирном деле последующих исторических эпох. Так, в течение эпохи Хань (206 до н.э. — 220 н.э.) производство стеклянных бус, ориентирующееся на экспортные образцы, в том числе «глазчатых», сохранилось, но качество стекла и сделанных из него вещей ухудшилось. Новый тип бусин, появившихся в эпоху Хань и сохранившихся в китайском стеклоделии до эпохи Цин (1644–1911), представляет собой сферическую или сплющенную округлую форму, разделенную продольными каннелюрами.

Наибольшее же число стеклянных или отделанных стеклянными вставками украшений сохранилось от эпохи Тан (618–907). Как считают некоторые исследователи (например, Э. Шефер), именно для обозначения матового цветного (в современной терминологии — «ювелирного») стекла, имитирующего лазурит (*цин-цзинь-ши*), бирюзу (*люй-сун-ши*) и берилл (*люй-чжу-ши*), применялся термин *лю-ли*. В танское время из такого стекла, ценившегося наравне с драгоценными камнями, создавались личные украшения (подвески, браслеты), представленные, к примеру, в Сёсоине — хранилище буддийского храма в старой японской столице г. Нара. Диск-*би* [*8*] из стекла, имитирующего нефрит, и небольшие стеклянные вещи, схожие с сердоликовыми, из собрания Художественного музея Толедо (Toledo Museum of Art) в настоящее время опубликованы как произведения VII–X вв.

Раннее китайское стекло содержит сравнительно много не только свинца, но и бария — металлов, видимо находившихся в сырье. Концентрация в нем свинца (5% и более) обеспечивала наилучшее сплавление ингредиентов и хорошие качества готового продукта — блеск и податливость в обработке (резьбе), но делала стекло хрупким. Барий практически исчез из состава стекла после эпохи Тан. Но содержание свинца, видимо, сокращаясь в стекле, созданном в эпохи Юань (1271–1368) и Мин (1368–1644), тем не менее сохранялось вплоть до XVII в., вопреки высказывавшейся в прошлом (например, Дж. Нидэмом и Э. Шефером) убежденности в том, что начиная приблизительно с танского времени свинцовое стекло постепенно было полностью вытеснено натриевым. Примечательно, что к XVII в. свинцовое стекло, по-видимому, уже не создавалось никем, кроме китайцев. «Изношенность» поверхности стеклянных изделий, созданных в эпоху Цин, по мнению некоторых исследователей (например, П. Харди), связана с чрезмерным количеством кальция (извести), применяемого тогда для улучшения качества обжига.

Термин *бо-ли*, согласно современной точке зрения, изначально употребляли для обозначения прозрачного (натриевого) стекла, изделия из которого попали в Китай в эпоху Хань из Центральной Азии или Ближнего Востока (по маршруту Великого шелкового пути). Производство китайского натриевого стекла было налажено предположительно в эпоху Шести династий (Лючао, III–VI вв.) в районах бассейна р. Хуанхэ, попавших с IV в. под владычество иноземных правящих домов. Местные власти охотно приглашали чужеземных мастеров, которые, видимо, и основали в Китае производство этого вида стекла. Древнейшими китайскими стеклянными изделиями такого рода сегодня признаны обнаруженные в погребениях царства Северное/Тоба Вэй (Бэй Вэй, 386–534) крохотные сосуды (высота от 4 до 7 см) из стекла зелено-голубого цвета с пурпурными, желтыми и красными вкраплениями, орнаментированные по внешней поверхности рельефным узором из переплетенных полос. В эпоху Суй (589–618) производство натриевого стекла вступило в качественно новую стадию развития, о чем свидетельствуют относящиеся к этому времени сосуды из прозрачного стекла зеленого и голубого цветов, копирующие монохромную керамику. В эпоху Тан ассортимент стеклянных вещей такого рода намного расширился — от украшений (наиболее часто выполнялись браслеты из стекла зеленовато-белого и янтарного цвета, имитирующие нефрит и янтарь соответственно) до различных категорий столовой посуды. К числу лучших изделий этой эпохи относятся, например, кувшин из зеленовато-желтого стекла, снабженный изогнутой ручкой и носиком в форме птичьего клюва; чаша из зеленого стек-

Стеклянная табакерка в форме тыквы *хулу*.
Период Цянь-лун (1736–1795)

ла в виде цветка, контуры которого плавно переходят на тулове в грани, повторяя форму и орнаментацию ранних фарфоровых изделий.

Несмотря на достижения местного стекольного производства, в эпоху Тан ажиотажным спросом пользовались привозные вещи из разноцветного натриевого стекла, во множестве доставлявшиеся из Ферганы, Тохаристана (Бактрии), Рима и Византии. Привозное прозрачное цветное стекло (*бо-ли*), уступая местному стеклу в яркости цвета, значительно превосходило его в прочности. Это обстоятельство побуждало китайцев неоднократно на протяжении веков обращаться к помощи западных мастеров, что, видимо, и породило распространенное заблуждение об отсутствии в Китае своего стекла. Бытовало даже мнение, что китайцы вообще не были знакомы с производством цветного прозрачного стекла прежде, чем его наладили европейцы в цинскую эпоху. Археологические находки XX в. позволили предположить вероятность существования, начиная с эпохи Южная Сун (1127–1279), ряда крупных центров стекольного производства, находившихся в местах расположения современных Сучжоу (пров. Цзянсу) и Ханчжоу (пров. Чжэцзян). В период правления династии Цин мастерские по производству стекла функционировали в Гуанчжоу (пров. Гуандун), Бошане (пров. Шаньдун) и Пекине (пров. Хэбэй), причем, согласно археологическим данным, производство стекла в Бошане было налажено уже в период правления династии Юань. Примечательно, что сопровождавший в Китае посла Великобритании лорда Маккартни один из английских специалистов (Хью Гиллан) писал в 1793–1794 гг., что в данное время в Китае бытует лишь импортное стекло, причем находятся в запустении даже основанные европейцами мастерские г. Гуанчжоу. Последнее замечание, возможно, было справедливым, но, по-видимому, запустение носило временный характер, так как, по сообщению западных авторов (в т.ч. С.В. Вильямса), во 2-й половине XIX в. Гуанчжоу считался в Китае лидером по производству стекла.

Приблизительно с X–XI вв. увлечение цветным стеклом в Китае пошло на спад (по сравнению с танской эпохой), однако технология местного стекольного производства продолжала совершенствоваться: так, в эпоху Мин производились вещи, отделанные гравировкой, резьбой, литыми деталями и из раскрашенного («камейного») стекла. При этом господствующее положение продолжала занимать техника литья, хотя уже в эпоху Тан мастера освоили способ производства выдувного стекла.

Самое резкое изменение стекольное производство претерпело на рубеже XVII–XVIII вв., когда в 1696 г. император **Кан-си** (1662–1722; см. т. 4) учредил в Пекине придворную мастерскую, отвечавшую за производство стекла и относящуюся к ведомству *Цзаобаньчу*. Результатом этого шага явилась «революция», связанная с восприятием европейского опыта, привитого китайским мастерам западными миссионерами-иезуитами, которые, подобно Килиану Штумпфу (1655–1720, в Китае — с 1694), выступали кураторами дворцовых стекольных мастерских. До середины XVIII в. при дворе выпускались только мелкие стеклянные предметы (например, табакерки *бияньху*), количество которых было весьма ограниченным. Так, в пекинском музее **Гугун** хранится лишь одна вещь из стекла с маркой Кан-си, 12 — с марками правления Юн-чжэна (1723–1735) и сотни стеклянных изделий с марками **Цянь-луна** (1736–1795; см. также т. 4). По содержанию и композиции марки на стекле близки маркам на современных им эмалях на металле и фарфоре. Императорские марки, как правило включающие девиз правления, состоят из четырех или шести иероглифов, сгруппированных внутри квадратной рамки или записанных в одну строку разработанными в каллиграфии почерками — уставом *кайшу*, реже — почерком печатей *чжуаньшу*. Известно, что в годы Цянь-лун производство стекла в Китае достигло небывалых ранее высот, хотя, по мнению специалистов, лишь около 60 маркированных вещей этого правления не вызывают сомнений в подлинности. Среди стеклянных изделий бытового и ритуального назначения (чаш, тарелок, а также ваз, курильниц и подсвечников, входивших в алтарные наборы) преобладали произведения из многослойного цветного стекла с рельефной резьбой либо вещи из матового или прозрачного монохромного стекла (янтарно-желтого, синего, бирюзового или зеленого цвета оттенка селадон). В многослойном цветном стекле был распространен высокий рельеф, тогда как в монохромном применялся очень низкий («теневой») рельеф и тонкая гравировка, которая в этот период могла быть выполнена специальным колесным резцом или алмазной иглой. В западных исследованиях цинские вещи из многослойного стекла фигурируют под названием «cameo-carved», т.е. изделий, украшенных резьбой, подобной декору камей (античных и более поздних подражающих им западных резных камней). В двухслойном стекле используются сочетания молочно-белого и красного; розового и зеленого или голубого; белого и синего; красного и оранжевого; желтого и зеленого цветов; в трехслойном — часто применяется комбинация розового, желтого и зеленого цвета палевого оттенка. В большинстве случаев более светлое стекло используется как фон. Художественное стекло периода Цянь-лун — это плавленые, выдутые в печи и формованные сосуды, которые независимо от толщины стенок представляются монолитными; их ножки обычно

плотно соединены с телом сосуда, выступая частью единой формы. На изделиях, подражающих древней бронзе (например, курильницах в виде треножников-*дин*), варьируются почерпнутые из того же источника стилизованные зооморфно-геометрические изображения (часто — маска *тао-те*); на монохромах используется каллиграфия (например, строки из поэм, автором которых выступает император Цянь-лун).

Период расцвета придворных мастерских прекратился к началу эры Цзя-цин (1796–1820), и уже в XIX в. большинство декоративно-прикладных изделий из стекла лучшего качества было создано в частных пекинских мастерских. Это относится и к производству табакерок *бияньху*, составлявших особую группу прикладных вещей маньчжурского периода, появление которой в Китае было обусловлено европейским влиянием. Сразу же ставшие предметами коллекционирования, цинские табакерки хранятся сегодня во многих музеях (в т.ч. в пекинском Гугуне, лондонском Музее Виктории и Альберта, петербургском Государственном Эрмитаже) и в собраниях частных коллекционеров всего мира. *Бияньху* представляют собой небольшие флаконы (высота 5–8 см) с пробкой и прикрепленной к ней миниатюрной ложечкой — инструментом для извлечения нюхательного табака, который завезли в Европу из Нового Света португальские моряки, а из Европы доставили в Китай европейские послы и миссионеры. Табакерки занимали особое место среди образцов цинского художественного стекла, поскольку ассоциировались с культурными нововведениями маньчжурской династии. Способы создания и отделки стеклянных табакерок были разнообразны. Часто применялась техника литья, при которой, желая получить многослойное стекло, в одну и ту же форму двумя или тремя слоями заливали сплав определенного цвета. В некоторых табакерках окрашенное матовое стекло создает иллюзию фарфора или камня (нефрита, сердолика, мрамора). Имитирующий мрамор и, возможно, подражающий в этом отношении венецианскому стеклу флакон, сделанный в Пекине в XVIII в., согласно атрибуции Т.Б. Араповой, сохранился в собрании Государственного Эрмитажа. Некоторые стеклянные табакерки украшены росписью золотом или сложной в техническом отношении полихромной живописью эмалевыми красками в гамме «зеленого семейства» (*у цай*) или «розового семейства» (*фэнь-цай*), применяемой также в отделке фарфора и эмалей на металле. В начале XIX в. флаконы из прозрачного стекла, бесцветного или окрашенного в светлые тона, стали украшать тонкой кистевой росписью, нанесенной изнутри. Сюжетами служили пейзажи, жанровые сцены из популярных литературных произведений и театральных пьес, изображения «восьми бессмертных» (**ба сянь**; см. т. 2), цветов и птиц, символико-благопожелательные композиции. Производство стеклянных табакерок сохранилось в Китае и сегодня.

Однако в целом к XIX в. стекло превратилось в Китае в поделочный материал для производства дешевой бижутерии и утилитарной продукции (зеркал, оконных и ламповых стекол).

** *Арапова Т.Б.* Китайские флаконы для нюхательного табака (каталог временной выставки). СПб., 1993; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Крюков М.В.*, *Малявин В.В.*, *Софронов М.В.* Китайский этнос на пороге средних веков. М., 1979; *Моран А. де.* История декоративно-прикладного искусства. М., 1982; *Неглинская М.А.* Китайские ювелирные украшения периода Цин (XVII – начало XX вв.). История, семантика, эстетика. М., 1999; *Шефер Э.* Золотые персики Самарканда. Книга о чужеземных диковинах в империи Тан / Пер. с англ. М., 1981; Цзинь инь боли фалан ци (Золотые, серебряные, стеклянные и эмалевые изделия) // Чжунго ишу цюаньцзи (Полное собрание произведений китайского искусства). Т. 10. Пекин, 1979; Чжунго гунъи мэйшу цыдянь (Словарь китайского декоративно-прикладного искусства) / Под ред. У Шаня. Тайбэй, 1991; *Ян Бо-да.* Гуань юй у го боли ши яньцзю цзигэ вэньти (Несколько вопросов, касающихся изучения древнего стекла нашей страны) // ВУ. 1979, № 5; A Chorus of Colors. Chinese Glass from Three American Collections. S.F., 1995; Arts of China. Vol. 1. Tokyo, 1968; *Brill R.H.*, *Martin J.H.* Scientific Research in Early Chinese Glass. N.Y., 1991; *Francis P.* Glass Beads of China // Arts of Asia. Sept.-Oct., 1990; *Harada Y.* Chinese Dress and Personal Ornaments in the T'ang Dynasty. Tokyo, 1970; *Hardie P.* Chinese Glass: the Qianlong Conundrum // Oriental Art. Vol. XLIV, No 2, 1998; *Kleiner R.* Bob C. Stevens' Collection of Chinese Snuff Bottles // Arts of Asia. Jan.–Feb., 1982; *Lawton Th.* Chinese Art of the Warring States Period. Change and Continuity. Wash., 1982; *Moss H.* By Imperial Command. An Introduction to C'hing Imperial Painted Enamels. Hong-Kong, 1976; *Needham J.*, *Wang Ling*, *Robinson K.G.* Science and Civilization in China. Vol. 4. Cambr., 1962; *Singer P.* Early Chinese Gold and Silver. N.Y., 1971; *Scott H.* The Golden Age of Chinese Art. The Lively T'ang Dynasty. Tokyo. 1970; *Stevens B.C.* Chinese Painting as Seen Through Snuff Bottles // Arts of Asia. Jan.–Feb., 1982; *Wan Go Wen*, *Yang Boda.*The Palace Museum Peking Treasures of the Forbidden City. N.Y., 1985; *Williams S.W.* The Middle Kingdom. Vol. 1. N.Y., 1883.

М.Е. Кравцова, М.А. Неглинская

Художественные эмали

Выемчатые и перегородчатые эмали. Наиболее известными в Китае техниками художественных эмалей на металле были выемчатые (*цзань-тай фа-лан*), перегородчатые (*цзин-тай лань*) и расписные эмали (*хуа фа-лан*). Выемчатые эмали не получили широкого распространения. Они предполагают использование чеканного или гравированного металла (в качестве основы) и цветной стекловидной массы — эмали (вплавляемой в подготовленные выемки или углубления на поверхности металла) для декоративной отделки. Полученный художественный эффект часто напоминает инкрустацию камнем или стеклом. Возможно, поэтому некоторые исследователи (например, Лю Лян-ю) склонны находить аналогии подобных изделий среди весьма архаичных вещей. Уже отдельные бронзовые ритуальные сосуды и детали вооружения древности (II–I тыс. до н.э.) инкрустированы цветными камнями и стеклом. Те изделия, в которых вставки фиксированы при помощи обжига, можно считать прототипами более поздних выемчатых эмалей. В японских собраниях сохранились единичные вещи такого рода, которые могли быть выполнены в эпоху Тан (618–907). Некоторые опубликованные произведения 1-й половины XV в., принадлежащие известному частному коллекционеру Пьеру Олдри, сочетают в декоре перегородчатую и выемчатую эмаль. Большинство известных вещей из музейных и частных собраний в Китае и за его пределами было создано, однако, в годы правления маньчжурской династии Цин (1644–1911). В настоящее время есть основания полагать, что до маньчжурского завоевания сколько-нибудь серьезное производство выемчатых эмалей в Китае еще не было налажено: по мнению специалистов пекинского музея Гугун, начало его, вероятно, относится к правлению второго цинского императора **Кан-си** (1662–1722; см. т. 4). Китайское название техники выемчатой эмали — *цзань-тай фа-лан*, буквально переводится как «эмаль по чеканному/вырезанному основанию». В научной литературе на европейских языках выемчатые эмали, вне зависимости от их культурной принадлежности, принято обозначать французским названием — champlevé.

Наибольшей популярностью с момента появления и до наших дней отмечены в Китае перегородчатые эмали. В литературе принято и другое их общее название — клуазоне (cloisonné — от франц. cloison, «перегородка»). Термин отражает суть производственного процесса — при изготовлении подобных вещей разноцветные порошковые эмали сплавлялись во время обжига в ячейках рисунка, образованного линиями перегородок из металлической проволоки. Впервые попавшие в Китай в результате внешней торговли со средневековой Византией и странами Ближнего Востока, предметы из металла с эмалью, именуемые в начале периода Мин термином *даши яо* («арабская обожженная посуда»), стимулировали развитие аналогичного производства в Китае. Популярный китайский термин для обозначения техники перегородчатой эмали — *цзин-тай лань* буквально переводится «бирюзово-голубые [периода] Цзин-тай», при этом имеется в виду короткое царствование минского императора Дай-цзуна под девизом Цзин-тай (1450–1456), ставшее временем первого расцвета перегородчатых эмалей в Китае. Термин, отразивший технологические характеристики явления, — *ця/тао сы фа-лан*, «гнутые/скрученные проволоки [и] эмали», фигурирует в основном в специальной китайской литературе. Главными центрами производства перегородчатых эмалей были северная столица — Пекин, важнейший южный порт — Гуанчжоу и г. Янчжоу, расположенный на Великом канале в районе р. Янцзы, служивший в прошлом посредником в торговле между севером и югом Китая. В XIX в., особенно в годы Гуан-сюй (прав. 1875–1908), в Пекине помимо дворцовых мастерских, изделия которых часто помечались императорскими марками с девизами правлений, существовали и частные мастерские.

Курильница в виде мальчика с черепахой.
Литье, выемчатая эмаль, золочение. 1-я пол. XVIII в.

Уже в древности владея искусством бронзового литья и секретом плавления цветного стекла, китайцы обладали техническими навыками и материалами, составившими впоследствии основу производства перегородчатой эмали. Пекинские дворцовые эмалевые мастерские, возможно, были основаны монголами в период Юань (1271–1368), когда к производству вещей для двора были привлечены мастера и технологи из тех стран, где это ремесло процветало. В каталоге эмалей пекинского музея Гугун представлено

Художественные эмали

восемь вещей, относящихся, по мнению авторов, к периоду Юань, причем более половины опубликованных эмалей снабжены марками правления под девизом Цзин-тай. По-видимому, вопрос о существовании отлаженного производства эмалей в монгольское время все еще нельзя считать полностью решенным. Замечательного совершенства искусство перегородчатых эмалей в Китае достигло в годы правления маньчжурской династии Цин. Это и понятно: *цзин-тай лань*, с их яркой, чтобы не сказать пестрой, полихромной отделкой, будучи явлением, привнесенным в китайскую культуру сравнительно поздно, во многом не соответствовали традиционным эстетическим стандартам. Цао Чжао, китайский литератор XIV в., оставил в трактате «Гэ гу яо лунь» («Рассуждение о древности / древних образцах», впервые издан в 1387) цитируемое многими авторами замечание о том, что перегородчатые эмали не годятся для кабинета ученого с его холодным и сдержанным интерьером, а подходят лишь для женских покоев (где они и в самом деле широко применялись). Но маньчжурская аристократия любила эмали, поэтому в период Цин подобные вещи вошли в состав предметов для стола ученого; алтарные эмалевые наборы, как правило, украшали интерьеры цинских храмов; императорские резиденции, причем не только павильоны дворца на женской половине, но и покои правителей, изобиловали эмалевыми вещами. Много внимания развитию этого производства и собирательству эмалей уделил император Кан-си, по воле которого китайские ремесленники успешно освоили новые для них приемы эмалевого производства, например технику расписных эмалей *хуа фа-лан*. Особое внимание эмалевому производству уделял также **Цянь-лун** (1736–1795; см. также т. 4), внук Кан-си.

Металл, используемый китайскими мастерами для производства формы под эмаль, — это в основном медь и сплавы на ее основе. Химический анализ, произведенный специалистами тайваньского Национального музея Гугун (*Голи Гугун боуюань*), показал, что формы перегородчатых эмалей периода Мин (1368–1644) часто состоят из сплава, содержащего 70–80% меди, 20–30 цинка и менее 1% олова и свинца. В цинское время наряду с чистой медью использовался аналогичный сплав; допускалось и комбинированное применение материалов (чистой меди и ее сплавов). Со 2-й половины XVII в. для производства перегородок наряду с традиционными материалами начинают использовать железо. В правление императоров Юн-чжэна (1723–1735) и Цянь-луна для изготовления основы под эмаль иногда применяли также чистое золото. В остальных случаях в заключение производственного процесса свободные от эмали участки металла обычно золотились. Практикуемый мастерами периода Мин способ золочения — *ду цзинь* (так называемое «золочение огнем» с использованием ртутной амальгамы) известен в Китае с древности. Это декоративное покрытие, к настоящему времени практически исчезнувшее на многих минских эмалях, хорошо сохранилось на вещах периода Цин не только потому, что они были произведены значительно позднее, но и по причине лучшего качества золочения и большей толщины в них золотого слоя. Со 2-й половины XIX в. производственные процессы механизируются, используется гальванозолочение. Серебро, как правило, не играло особой декоративной роли в классических китайских перегородчатых эмалях, однако среди произведений, относящихся к концу периода Цин и 1-й трети XX в., можно выделить целую группу вещей с серебряной и посеребренной основой. В тот же период, по-видимому, получает распространение и декоративное патинирование металла. Наряду с золочением, серебрением и патинированием фрагментов металлической формы, свободных от рисунка, уже с эпохи Мин применялся способ покрытия их одноцветной эмалью (так называемой контрэмалью). По своему химическому составу эмали — это соли кремниевой кислоты (свинцово-силикатное стекло). Непрозрачность достигается введением в сплав оксида мышьяка, олова, каолина и других «глушителей». Окраска производится при добавлении окислов определенных металлов: медь, например, дает бирюзовые, зеленые и красные тона; охра и сурьма — желтые; марганец — фиолетовые и пурпурные; железо образует красно-коричневую гамму; кобальт позволяет получить синий цвет разной интенсивности. По данным специалистов тайваньского Национального

Курильница в форме утки. Медный сплав, перегородчатая эмаль, гравировка, золочение. 2-я пол. XV в.

музея Гугун, в редких случаях для получения красного цвета в эмалях периода Цзин-тай использовали дробленые минералы вроде агата. Первый этап работы предполагал выплавление кусков цветной эмали при температуре 1300–1400°. После этого эмаль дробили в порошок и растирали с водой до образования кашицы (шликера). Перед помещением приготовленной массы в ячейки рисунка металлическую поверхность обрабатывали штихелем или протравливали кислотой для лучшего сцепления эмали с металлом. Обжиг самих вещей производился несколько раз, в считаные минуты или даже секунды, и при пониженной температуре (750–680°), достаточной, чтобы эмалевый порошок расплавился и прилип к металлической основе.

Первый расцвет искусства перегородчатых эмалей наблюдается в Китае в правление пятого императора династии Мин — Сюань-дэ (1426–1436), хотя, по оценкам носителей традиционной культуры, самые лучшие минские эмали были созданы в годы Цзин-тай, став именем нарицательным для обозначения всех вообще китайских клуазоне. Особенно заметных успехов минские эмальеры достигли в первой половине XVI в. и в начале правления императора Шэнь-цзуна под девизом Вань-ли (1573–1620), прославившегося в качестве мецената и ревностного покровителя буддизма. Пристрастия и вкусы правителей и их близкого окружения определили художественную и образную специфику китайских перегородчатых эмалей. В клуазоне периода Мин были найдены те типы изделий бытового и сакрального характера и художественные мотивы их оформления, которые сделались позднее традиционными для этого вида прикладного искусства. Перегородчатыми эмалями украшали посуду и мебель, домашнюю и храмовую утварь. Наряду с бытовыми и декоративными формами своего времени в минских эмалях существует группа сакральных предметов весьма архаичных форм, восходящих к древним ритуальным бронзам эпох Шан и Чжоу (II–I тыс. до н.э.). От идеи непосредственного их копирования скоро отказались, перейдя к более творческой по духу стилизации, поскольку требовалось адаптировать древние формы к изменившимся условиям жизни и найти им новое применение. Так возникли широко известные типы храмовых ваз и курильниц, распространенные среди китайских эмалей с XV в. Одна из наиболее популярных — «археологическая» форма ритуального треножника-*дин*, хотя в возрожденном виде предмет сменил назначение. Древний котел для приготовления ритуальной пищи, высокие ноги которого позволяли разводить огонь непосредственно под корпусом сосуда, стал курильницей, применявшейся для сожжения благовоний и ароматизации воздуха в жилых и храмовых помещениях. Другие характерные формы, получившие новое рождение, — ритуальные винные сосуды *ху* [*1*], *цзунь* [*2*] и *гу* [*14*]. Кубок-*гу* [*14*] биконической формы, служивший в древности для церемониальных возлияний жертвенного вина, был сохранен в качестве вазы и со временем стал составной частью алтарного набора *у гун* («пять подношений»). Самые ранние перегородчатые эмали XV в. представляют собой массивные формы, отлитые из сплава на медной основе. Подобные вещи, как правило, расцвечены эмалями основных цветов — бирюзового, синего, зеленого, желтого, красного и белого, которые нанесены на металлическое тело вещи очень толстым слоем (более 1 мм). Их колорит, схожий с гаммой росписи минского фарфора *у цай* — «пять красок» (который в период Цин ассоциировался с гаммой росписи «зеленого семейства» — в западной терминологии), основан на контрастном противопоставлении звучных, чистых цветов, насыщенность которых и сейчас способна соперничать с природной яркостью самоцветов, к примеру, использованный в них синий кобальт по оттенку подобен лазуриту или сапфиру. Стремление к более сложным колористическим решениям побуждало мастеров перемешивать в одной ячейке или накладывать рядом, не смешивая, эмали двух цветов (например, красного и зеленого, белого и желтого). На рубеже XVI в. акцент в производстве китайских клуазоне сместился с массивного литого металла на тонкий кованый. Палитра обогатилась благодаря применению различных оттенков эмали основных цветов (наиболее распространен светло-зеленый оттенок, полученный из смешения отдельных гранул желтой и зеленой эмали). При этом в вещах XVI в. чаще использовались прозрачные цветные эмали (коричневая, зеленая, фиолетовая, синяя), которые сочетались с полупрозрачными и матовыми эмалями.

Курильница в форме древнего ритуального сосуда *фан-дин*.
Медный сплав, перегородчатая эмаль, золочение.
Период Кан-си (1662–1722)

Декоративные мотивы китайских клуазоне разнообразны, среди них в разное время пришедшие в это производство изображения растительного и зооморфного характера, пейзажи, жанровые сцены, композиции из цветов, насекомых и птиц, орнаменты, наборы символических драгоценностей, благопожелательных надписей. В 1-й половине XVI в. было создано немало произведений, украшенных изображениями спиралевидной веточки («лозы»), включающей головку цветка — лотоса (реже — хризантемы) на бирюзовом фоне. Этот узор, оставаясь на протяжении веков самым популярным в китайских перегородчатых эмалях, восходит к изображению виноградной лозы. Вместе с другими заимствованными мотивами фигурируя в декоре китайских золотых и серебряных изделий периода Тан, виноградная гроздь в завитках лозы уже в это время иногда замещается головкой лотоса. В клуазоне XVIII — 1-й половины XIX в. растительный побег обычно бывает полихромным. Заметно меняется в этом узоре также иконография цветка лотоса, что дает основания для датировки клуазоне. Очень часто китайские эмали уже в минское время бывают украшены изображениями восьми буддийских драгоценностей — *ба цзи сян*. Этот набор составлен из атрибутов буддийских святых: изображения колеса Закона, вечного узла, рыб, вазы, цветка лотоса, зонта, балдахина и раковины. Распространенность подобных изображений в произведениях декоративно-прикладного характера иллюстрирует влияние буддизма на все виды светского искусства. Особую популярность в произведениях XVI–XVII вв. приобретают изображения фантастических животных — львов **ши-цзы**, фениксов **фэн-хуан** (см. т. 2), драконов **лун**, иконография которых также помогает при определении времени производства вещей. Например, в композиции *шуан лун си чжу* — «пара драконов, играющих жемчужиной» на эмалях периода Вань-ли (1573–1620) драконам свойственны вполне определенные черты, позволяющие опознать изображения этого времени: круглые глаза навыкате, брови в форме петушиного гребня, широко открытая пасть, длинная борода, развевающиеся усы, очерченная параллельными линиями «вздыбленная» грива. Между фигурами драконов часто помещаются иероглиф *шоу* [*2*] («долголетие») или свастика (*вань* [*2*]). Последняя тоже служила символом долгой жизни и была особенно популярным декоративным мотивом в период Вань-ли (как омоним первого слова, входившего в девиз правления). В этот период в декоре перегородчатых эмалей были распространены как условные геометрические фоны, так и близкие к реальности мотивы жанра *хуа-няо* — легко узнаваемые изображения летящих бабочек, цветущих побегов сливы, лотосов, хризантем, гвоздик, камелий и других цветов, возросших среди садовых камней *юань-линь-ши*. Иногда эти мотивы соседствуют с традиционными условными изображениями фантастических львов *ши-цзы* и растительным побегом в виде лозы с головками стилизованных лотосов.

Кроме изображений жанра *хуа-няо* в перегородчатых эмалях рубежа XVI–XVII вв. распространяются пейзажи и бытовые сцены в ландшафтном окружении. Пейзажные композиции этого времени объединяют изображения скалистых гор, водопадов, сосен, архитектурных сооружений, людей, а также оленей и журавлей — образов, популярных в связи с идеей долголетия, разработанной в даосизме. Характерными приметами времени служат очень высокая линия горизонта и условность колорита. Наступление смутного времени после кончины императора Шэнь-цзуна (1620), предшествовавшего смене династий, ознаменовалось отсутствием императорского контроля над ремесленными мастерскими, возобновившегося лишь в 1690-х годах, в период правления Кан-си — второго государя победившей маньчжурской династии Цин. По сравнению с фарфором улучшение качества перегородчатых эмалей, созданных под императорским контролем в этот период, наблюдается лишь десятью годами позже. Наиболее интересные в художественном

Тарелочка. Медный сплав, перегородчатая эмаль, золочение. 1-я пол. XVI в.

Ваза в форме кубка-*гу* [*14*]. Медный сплав, перегородчатая эмаль, литье, гравировка, золочение. Период Вань-ли (1573–1620)

отношении эмали периода Цин были созданы в течение трех великих правлений XVIII в. (Кан-си, Юн-чжэн, Цянь-лун) и после длительного перерыва в последней четверти XIX — начале XX в. В декоре вещей XVIII в. преобладали матовые эмали, исключение составляет прозрачная зеленая эмаль, некоторое время применявшаяся в клуазоне периода Кан-си. Уже в начале XVIII в. на фоне преобладания небольших бытовых вещей возрожденные придворные мастерские иногда производили клуазоне крупных размеров, причем некоторые изделия помечались императорскими марками. Перегородчатые эмали годов Юн-чжэн (1723–1735), как правило не маркированные, часто украшались полихромным орнаментальным или растительным узором на бирюзовом фоне, изображениями бабочек и цветов. Вещам этого правления в целом свойственна разреженность и элегантность композиций, в которых логика геометрических орнаментов, унаследованных от более ранних изделий, смягчена непринужденностью природных форм. В правление Цянь-луна (1736–1795), которое можно по праву назвать «золотым веком» китайских клуазоне, были реорганизованы и расширены дворцовые мастерские. Стремление этого государя и его близкого окружения к великолепию как осознанному стилю жизни проявилось в создании роскошных и несколько помпезных произведений. Ревнивый интерес Цянь-луна ко всему, что выпускалось дворцовыми мастерскими, сказался в обилии среди перегородчатых эмалей XVIII в. маркированных вещей. Стремясь возродить традиции «седой старины», восходящей к **«Чжоу ли»** («Чжоуский ритуал»; см. т. 1), Цянь-лун утвердил законом некоторые представленные в сборнике «Образцы предметов ритуальной утвари царствующей династии» («Хуан-чао лици туши») архаичные типы бронзовых сосудов для императорских жертвоприношений в столичных храмах, ставшие образцами для перегородчатых эмалей. Составленные по императорскому указу каталоги дворцовой коллекции древней бронзы (самым представительным из них был «Циньдин Сицин гуцзянь» («Высочайше утвержденный [каталог] древностей [кабинета] Сицин») тоже дали новый импульс увлечению архаичными образами и формами в искусстве того времени. Характерные типы чжоуских бронзовых изделий узнаются в курильницах и вазах из алтарных наборов XVIII в. Все предметы ритуального назначения, как правило, декорированы полихромными изображениями растительного побега с головками лотосов. Формы сосудов часто дополнены скульптурными и рельефными деталями, например, фигурками драконов или фениксов, позолоченными львиными масками. Типичным краевым орнаментом выступает геометрический мотив, соединяющий черты европейского меандра (весьма популярного в искусстве западного классицизма XVIII–XIX вв. узора, восходящего к греческой античности) и «громового узора» *лэй-вэнь*, применявшегося в древнекитайской бронзе. К распространенным декоративным мотивам в эмалях периода Цянь-лун относятся пейзажи. В отличие от ранних более условных композиций, ландшафты этого времени, как правило, имеют четкое цветовое деление на «небо», заполненное бирюзовой эмалью, и «землю», песочно-желтую с зелеными полосками травы. При сохранении обычного для китайских пейзажей вертикального построения, единственно возможного при взгляде сверху («с высоты птичьего полета»), небу отводится неожиданно много места — почти половина формата композиций. Подобное отклонение от традиционных норм следует связать с влиянием европейской пейзажной живописи, привнесенным на китайскую почву теми западными мастерами, которые, как и наиболее известный из них — итальянец Дж. **Кастильоне** (1688–1766), долгое время работали при пекинском дворе, создавая компромиссный стиль, характерный для искусства периода правления Цянь-луна. Художественный облик клуазоне середины и 2-й половины XVIII в. определялся использованием только матовых цветных эмалей. Среди них появилась розовая эмаль, доставленная из Европы лишь в первой четверти столетия и особенно широко распространенная в расписных эмалях на металле и фарфоре *фэнь-цай* (так называемого «розового семейства»). Ассортимент китайских клуазоне периода Цянь-лун включает широкое разнообразие форм и декоративных мотивов, скульптурных изображений фантастических и реальных животных, птиц и даже людей, часто имеющих жанровую трактовку. Творческие эксперименты художников этого периода направлены к дости-

Курильница в форме ритуального сосуда-*дин*.
Медный сплав, перегородчатая эмаль, золочение. XVIII в.

жению оригинальности и технического совершенства произведений. Существует немало примеров соединения в них разных техник — перегородчатой и расписной, или выемчатой, эмали; формы многих клуазоне имеют эксцентричные скульптурные дополнения, которые бывают изящными и забавными или же, напротив, представляются слишком вычурными и надуманными, однако все они при этом, как правило, выполнены с завидным мастерством. Эпоха расцвета императорских мастерских завершается с концом эры Цянь-лун. Колорит и мотивы декора перегородчатых эмалей периода Цзя-цин (1796–1820), сочетая растительный узор с головками лотосов на бирюзовом фоне и меандровидный узор *лэй-вэнь,* как правило, укладываются в русло стиля Цянь-луна.

Новшеством, появившимся в Китае на рубеже XVIII–XIX вв., представляется техника рельефной эмали по чеканному фону (repoussé), используемая в отделке предметов или только их отдельных деталей. Середина XIX в. характеризуется временным сокращением ремесленного производства, что, отражая сложную внутриполитическую ситуацию, сказалось на количестве и качестве выпускаемых перегородчатых эмалей. Выход из кризиса, проявившийся в возрождении производства и внешней торговли, восстановлении и расцвете ремесел, произошел лишь в годы царствования императоров под девизами Тун-чжи (1862–1874) и Гуан-сюй (1875–1908). При этом была безвозвратно утрачена преобладающая роль императорских мастерских, позабылись многие действовавшие прежде запреты (регламент на изображение императорских символов — драконов-*лун* и применение желтого цвета). Указанные обстоятельства, связанные с потерей авторитета государственной власти, как и появление широкого круга частных заказчиков, в том числе европейцев, проживавших в Китае, изменили облик цинских перегородчатых эмалей. Вещи правления Тун-чжи отмечены усилиями мастеров возобновить прерванную традицию, их декор характеризуется высокой степенью обобщенности рисунка и сравнительно небольшим числом цветов в колорите. В произведениях угадывается стилизация приемов клуазоне эпохи Мин и ранняя иконография отдельных изображений. Популярны, к примеру, трактовка растительного мотива с головками лотосов в духе минских образцов и восходящий к тому же иконографическому источнику вариант изображения дракона-*лун* в композиции *шуан лун си чжу*. Среди подражательных вещей XIX в., находящихся в разных собраниях, немало очень плохих копий или подделок оригиналов XVI в., что может оправдать в целом прохладное отношение к ним специалистов. Тем не менее нельзя объяснить происхождение всей группы этих эмалей исключительно практикой имитаций, преследующих коммерческую цель, хотя такая практика, безусловно, существовала: после «опиумных» войн спрос на изделия в «минском стиле» вырос благодаря заинтересованности европейцев. И все же это явление не было новшеством и прослеживается уже с периода Кан-си. Оно отражает стремление «мыслить в стиле», характерное для консервативной стороны китайского воображения. Созданные на основе минских оригиналов вещи образовали самостоятельное направление среди цинских клуазоне. Подобно им, в позднем фарфоре существуют, к примеру, группы изделий с декором в «архаичных» техниках монохромной живописи кобальтом или полихромной росписи *у цай* — «зеленого семейства».

Переломный момент в производстве позднецинских эмалей и их последний расцвет наступает в годы Гуан-сюй и Сюань-тун (1909–1911). Произведения этих лет, часто предназначенные для европейских заказчиков, отмечены чертами западных стилей (эклектики и модерна). Начало XX в. знаменуется также особым влиянием Японии в политической и культурной жизни Китая, поэтому некоторые клуазоне, выполненные в целом в русле китайской традиции, имеют много общего с японскими эмалями, которые, в свою очередь, учитывали опыт минских произведений. Наиболее важные технологические новшества, определившие художественный облик вещей этого времени (приемы декоративного серебрения и патинирования металла, общее улучшение качества шлифовки изделий и уменьшение толщины перегородок, использование цветных фонов, альтернативных традиционному бирюзовому), отчасти явились результатом японского влияния. Вместе с тем эксперимент с цветными фонами основывался на характерном для китайского ремесла стремлении подра-

Курильница в форме древнего ритуального треножника. Медный сплав, перегородчатая эмаль, золочение. XIX в.

жать в технике клуазоне изделиям из других материалов — белого фарфора, красного или черного лака с полихромным декором. Видимо, мастера позднецинского времени сознательно подводили итог всему, что было сделано до них в производстве перегородчатых эмалей, сплавляя в своих творениях достижения минских ремесленников с находками китайских эмальеров XVIII в. Для последних, к примеру, характерно использование фигурных клейм или круглых медальонов с рисунком, которые выделяются цветом на общем фоне. Этот художественный прием, удачно вписавшийся в эстетические нормы западной эклектики, становится одним из основных способов декора клуазоне в конце маньчжурского периода. Прозрачные цветные эмали, практически не наблюдавшиеся в цинских вещах после первой трети XVIII в., но традиционные для произведений периода Мин и с успехом применяемые японскими мастерами второй половины XIX — начала XX в., вернулись в производство китайских клуазоне периода Гуан-сюй. Марки с императорскими девизами XIX в. на китайских клуазоне очень редки. Однако многие произведения, особенно в конце цинского правления, имеют фальшивые марки периода Мин (в каллиграфических почерках *чжуань* [*3*] или *кайшу*), но еще чаще — написанную уставом *кайшу* марку *Цянь-лун нянь чжи* («Сделано в правление Цянь-луна»).

Наблюдаемое даже в современном производстве китайских перегородчатых эмалей применение подобных фальшивых марок, относящихся к периодам расцвета данного вида искусства, выступает своеобразным «знаком качества» вещей.

***** Хуан-чао лици туши (Образцы предметов ритуальной утвари царствующей династии). [Б.м.], 1766; Циньдин Сицин гуцзянь (Высочайше утвержденный [каталог] собрания древностей [кабинета] Сицин). Шанхай, 1889. ****** *Арапова Т.Б.* Китайские расписные эмали. Собрание Государственного Эрмитажа. М., 1988; Запретный город. Сокровища китайских императоров: Каталог выставки в ГИКМЗ «Московский Кремль». М., 2007; *Меньшикова М.Л.* Перегородчатая эмаль в Китае — «изделия страны дьявола» // Чужая вещь в культуре. СПб., 1995, с. 73–76; *Неглинская М.А.* Китайские расписные эмали в коллекции Государственного музея искусства народов Востока. М., 1995; *она же.* Китайские перегородчатые эмали XV — первой трети XX века. Собрание Государственного музея Востока. М., 2006; Цзиньшутай фалан ци (Предметы из металла с эмалями). Сянган, 2002; *Чан Линь-шэн.* Минчао цзаоци ды таосы фалан гунъи (Техника перегородчатой эмали раннего периода правления династии Мин) // Вэнь у гуань хуа. Тайбэй, 1991, № 4; *Brinker H., Lutz A.* Chinese Cloisonne: The Pierre Uldry Collection. N.Y., 1989; *Cammann V.R.* Miniature Art from old China. Chinese Snuff Bottles from the Montclair Art museum collection. 1982; *Chang Lin-sheng.* The dragon motif in cloisonne // National Palace Museum Bulletin. Vol. XI, No 4, Sept.–Oct. 1976; *Chu A., Chu G.* Oriental cloisonne and other enamels. N.Y., 1975; *Coben L.A., Ferster D.C.* Japanese cloisonne. History, technique and appreciation. Tokyo, 1990; *Garner H.* Chinese and Japanese cloisonne enamels. L., 1962; 1970; *Gyllensvard B.* Tang gold and silver. Stockh., 1957. *Li Xueqin.* The Wonder of Chinese Bronzes. Beijing, 1980; *Liu Liang-yu.* Chinese Enamel Ware. Its History, Authentication and Conservation. Taipei, 1978.

М.А. Неглинская

Тарелка с изображением маков.
Медный сплав, перегородчатая эмаль, золочение.
Период Гуан-сюй (1875–1908)

Расписные эмали. Расписные эмали (*хуа фа-лан*) — изделия с металлической основой, покрытые белой непрозрачной эмалью с росписью цветными эмалями по ней, появились в Китае на рубеже XVII и XVIII вв. Определенную роль в их создании сыграли миссионеры-иезуиты, познакомившие китайских императоров с изделиями эмальеров Франции, Германии и Швейцарии (Женевы). Однако возможным источником заимствования следует считать все-таки французские расписные эмали, так как именно во Франции возникла идея росписи цветными эмалями по белому фону, и в XVI в. такие росписи встречаются в декоре предметов, выполненных в Лиможе. Кроме

того, в китайских источниках среди заморских товаров, попадавших через Ост-Индскую компанию, упоминаются чаще всего французские изделия. И наконец, первые опыты китайцев с расписными эмалями по металлу воспроизводят, хотя и достаточно условно, лиможские образцы. Подтверждением этому служат эмали, хранящиеся в музейных собраниях.

В течение большей части XVIII в. в Китае существовало два центра производства расписных эмалей — Гуанчжоу (Кантон) и Пекин. Подавляющее большинство предметов выходило из кантонских мастерских, поэтому в литературе китайские расписные эмали часто называются «кантонскими». Оба центра возникли практически одновременно, однако они были ориентированы на разных заказчиков. Пекинские мастерские выпускали изделия для императора и его ближайшего окружения, кантонские — главным образом для широкого внутреннего рынка и на экспорт, хотя и в них выполнялись придворные заказы.

Изделия кантонских и пекинских мастерских отличались друг от друга как по материалу, так и манере исполнения. Для производства форм пекинских эмалей использовались четыре вида материалов и сплавов: золото, серебро, латунь (сплав на основе меди) и чистая медь. Основным материалом кантонских эмалей служила медь. После изготовления металлической основы, выполненной в форме или чеканом, на металл наносилась белая стекловидная масса — эмаль. В ее состав, помимо кремнезема и щелочных соединений разных видов, входит полевой шпат и небольшое количество извести и магнезии. Для того чтобы масса стала непрозрачной, в нее добавляли оксид олова, каолин и другие «глушители». Внутренняя поверхность изделия покрывалась защитным слоем эмали (так называемой контрэмалью), после чего оно подвергалось обжигу. После первого обжига на поверхность наносилась роспись цветными эмалями, т.е. эмалями, окрашенными в различные цвета путем добавления оксидов металлов, затем предмет снова обжигали в муфельной печи. Роспись черной краской и золочение были завершающими процедурами, после которых изделие уже не обжигалось. В китайских живописных эмалях XVIII в., как и в современном им фарфоре, применяли аналогичную технологию росписи полихромными эмалями (преобладали две колористические гаммы, условно по используемым цветам именуемые европейцами «зеленое семейство» — в основном до нач. 1730-х — и «розовое семейство» — с 1730-х). Вначале китайцы пытались делать эмали по европейским рецептам, но так как первые опыты были неудачными, они несколько изменили состав массы, добавляя в нее местные материалы, например фарфоровый камень. Особенностью китайских расписных эмалей является и то, что края предметов не покрывались эмалью, а золотились, как и все свободные от эмалевого покрытия участки медной, латунной или серебряной основы.

Формы и декор пекинских изделий были строго регламентированы и находились под непосредственным контролем императоров, утверждавших эскизы, рисунки росписей и модели изделий. В пекинских мастерских вместе с китайцами работали европейские мастера (Ж.Б. Граверо, Дж. **Кастильоне** и др.). По своему назначению предметы делились на утилитарные и использовавшиеся во время ритуальных церемоний. Декор и формы последних восходили к древним бронзовым сосудам. Основными мотивами орнаментации предметов повседневного обихода были изображения цветов, птиц, бабочек, пейзажей. Расписные эмали для августейшего применения всегда снабжались марками с императорским девизом.

Сосуд для вина. Медь, эмаль, роспись. 1-я треть XVIII в.

Эмали кантонских мастерских отличались несколько большим разнообразием форм и орнаментов, что согласовывалось со вкусами заказчиков. По формам расписные эмали можно разделить на три группы: первая включает изделия традиционных форм, вторая — предметы, повторяющие иноземные образцы, третья — эмали, формы которых являются весьма своеобразным сплавом местных и иноземных элементов.

Мотивы декора расписных эмалей, с одной стороны, отражают характерное для китайской живописи деление на пейзаж, бытовой жанр и композиции «цветов и птиц» (*хуа-няо*), которые соединяются с изображениями благопожелательных символов; с другой — в них можно увидеть «галантные сцены», воспроизведение запад-

ных рисунков и гравюр или даже европейских игральных карт того времени. Изображения европейцев появляются уже в росписях начала XVIII в. Включение их в композиции китайских вещей было связано с многоплановым интересом к Европе и европейскому искусству, особенно ярко проявившимся в правление маньчжурских императоров под девизами Кан-си (1662–1722) и Цянь-лун (1736–1795), когда при дворе работали европейские художники, архитекторы, инженеры и ученые — миссионеры ордена иезуитов. Именно в это время в летней резиденции цинских императоров **Юаньминъюань** возникли павильоны в стиле барокко, созданные по проекту художников-миссионеров Дж. Кастильоне и М. Бенуа. Интерьеры летнего дворца заполняли европейские предметы роскоши (например, французские гобелены, подаренные в 1767 г. Людовиком XV императору Цянь-луну, бронза, эмали, европейская мебель). По-видимому, в павильонах резиденции Юаньминъюань находились и произведения китайского прикладного искусства, выполненные в «европейском» стиле.

В период Цянь-лун, на который в цинском Китае приходится пик увлечения западным искусством, предметы художественного ремесла, как европейские, так и китайские, сделанные в европейском вкусе, встречаются не только во дворцах, но и в домах знати, о чем свидетельствуют описания, приведенные в романе **Цао Сюэ-циня «Хун лоу мэн»** («Сон в красном тереме»; обе ст. см. т. 3). В домах горожан, которым были недоступны дорогие привозные изделия, использовались подражающие им предметы, выполненные китайскими мастерами, например расписные эмали. Этим объясняется наличие в вещах иноземных форм или европейских мотивов, данных в свободной интерпретации.

Сравнивая расписные эмали в «европейском» стиле с экспортным фарфором, можно заметить, что копирование определенных образцов в них встречается значительно реже, чем в фарфоре. В расписных эмалях распространены изображения «с натуры», сделанные под впечатлением непосредственных контактов с европейцами. Вместе с тем в том и другом случаях в росписях изделий наблюдается стремление китайских художников периода Цин овладеть новой для них манерой изображения.

До недавнего времени расписные эмали рассматривались искусствоведами лишь как часть китайского экспортного искусства. Однако более основательная работа с материалом, позволившая осознать преобладание в кантонских эмалях предметов традиционных форм, и то большое внимание, которое уделялось производству расписных эмалей при дворе, поставили под сомнение категоричность этой точки зрения. И все же значительная часть китайских расписных эмалей была произведена для западного рынка. Образцы экспортных эмалей, таких как канделябры, тазы для бритья и кувшины, хранятся в ряде европейских музеев и частных собраний. Среди экспортных вещей следует отметить три чрезвычайно редких предмета — трости с изображением «вечного» рунического календаря, сделанные по заказу шведской Ост-Индской компании, две из которых находятся в России, одна — в Англии. Китайские расписные эмали широко использовались на Западе в качестве декоративных вставок в мебель, применялись в убранстве интерьеров XVIII–XIX вв. (например, Китайского зала в Большом Царскосельском дворце). В цинском прикладном искусстве произведения живописной эмали служили связующим звеном между предметами, рассчитанными исключительно на вывоз из страны, и традиционным китайским искусством.

** *Арапова Т.Б.* Китайские расписные эмали в собрании Государственного Эрмитажа. М., 1988; *она же.* Два предмета китайских императорских мастерских из собрания Эрмитажа // Сообщения Гос. Эрмитажа. Т. LVIII. СПб., 1999, с. 53–56; *Неглинская М.А.* Китайские расписные эмали в коллекции Государственного музея искусства народов Востока. М., 1995; *Chang Lin-sheng.* Introduction to the Historical Development of Ch'ing Dynasty Painted Enamel-Ware // National Palace Museum Bulletin. Vol. XXV, No. 4–5. 1990; *Liu Liang-yu.* Chinese Enamel Ware. Its History, Authentication and Conservation. Taipei, 1978.

Т.Б. Арапова

Ювелирные украшения

В Китае, как и в других традиционных обществах, ювелирные дополнения (*ши* [*35*]) костюма играли особую семантическую роль, являясь знаками социального положения, пола и возраста их обладателя, но вместе с тем имели важное эстетическое значение в декоре одежды. Разработанная в западном ювелирном деле классификация материалов (предполагающая, в частности, деление камней на три категории по степени ценности — ювелирные, ювелирно-поделочные и поделочные) не имеет прямой аналогии в Китае. Здесь все камни минерального и органического происхождения считались «драгоценными», т.е. достойными использования в украшении, как и рог, кость, черепаховый панцирь, стекло, эмаль, некоторые породы дерева (например, сандал и алоэ), а также менее долговечные в сравнении с ними синие перья самки зимородка. Более близким к общепринятому был взгляд на драгоценность определенных металлов — золота-*цзинь* [*2*] и серебра-*инь* [*13*]. Но любимая западными ювелирами Нового времени платина почти не нашла применения в традиционном ремесле. В личных украшениях знати и двора обозначился особый круг материалов-фаворитов, к которым можно причислить любимые китайцами с древности нефрит (*юй* [*11*]) и перья зимородка (*цуй-лин*), а также преобладавшие в средневековый период золото (*цзинь* [*2*]), жемчуг (*чжу* [*11*]), коралл (*шань-ху*). Некоторые из этих материалов в разное время служили показателями рангов в украшениях аристократии и чиновных особ.

Начиная с эпохи неолита китайцы предпочитали полированные и резные камни в качестве основы для личных украшений, и это предпочтение сохранилось до настоящего времени. Специфические достоинства драгоценных металлов, незаменимые в ювелирном деле, напротив, были оценены поздно. С эпохи Шан-Инь (XVII–XI вв. до н.э.) до периода Хань (III в. до н.э. — III в. н.э.) в китайском художественном металле преобладала бронза (*тун* [*5*]), а золото и серебро не играли существенной роли. Золотые украшения иногда обнаруживают в шанских погребениях: например, в окрестностях Пекина в 1977 г. были найдены золотые серьги *эр-хуань* в виде колец (высота 3,4 см) и однозубая шпилька *цзи* [*25*] (длина 27,2 см), выполненная в технике литья. Однако лишь с ханьского времени, во многом благодаря влиянию кочевых народов, живших у северных и западных границ Китая, в местном ювелирном деле пробудился интерес к этим драгоценным металлам.

Китайские ювелиры на протяжении веков сохраняли пристрастие к сравнительно небольшому числу технических приемов, позволяющих изготовить и отделать украшение. К ним относятся: литье (*цзяо-чжу*), гравировка (*кэ* [*3*]), штамп (*я-инь*), золочение (*ду-цзинь*), филигрань (*цзинь/инь лэй-сы*), инкрустация (*сян* [*10*]) кабошонами или бусинами из камня и стекла, аппликация зимородковыми перьями (*дянь-цуй*) и эмалирование. Каждая техника исторически связана с определенным этапом в развитии китайского ювелирного дела. Сравнивая украшения, созданные в конце эпохи древности, с произведениями мастеров периода раннего средневековья, можно уловить тенденцию к миниатюризации и облегчению форм. Литые украшения, никогда полностью не исчезавшие, были потеснены изделиями из листового металла, а в эпоху Тан (618–907) — изящными вещами, сочетавшими золотой и серебряный лист с тонкими проволоками. Именно в танское время ювелирное дело в Китае в полной мере приобрело самостоятельное значение как особый вид прикладного искусства. Любимыми техниками китайских ювелиров с этого периода стали гравировка (*кэ* [*3*]) и чеканка или сквозная резьба (*лоу-кэ*). Со времени правления династии Сун (960–1279) в украшениях китайской знати начинает преобладать техника филиграни — плетения из тонких проволок — золотых (*цзинь сы*) или серебряных (*инь сы*). На раннем этапе это была в основном накладная филигрань из витых проволок, образующих узор на поверхности или фоне из листового металла. В таком виде эта техника применялась иногда и позднее, однако с периода Мин (1368–1644) значительная часть филигранных украшений целиком состояла из проволочных сеток, выпуклых и плоских, смонтированных в объемные композиции и дополненных вставками из цветных камней и жемчужин. С древнейших времен до периода Цин украшения из золота и серебра покрывались аппликацией из перьев зимородка в технике *дянь-цуй*. Основой этих украшений служили фрагменты из металла, на которые наклеивались подобранные по цвету и вырезанные в форме чешуек перья, образующие слой интенсивного синего цвета, издали похожий на эмалевое покрытие.

Декоративно-прикладное искусство и ремесло

Важной особенностью китайских украшений было применение в них подвесных фрагментов или деталей, сохраняющих подвижность благодаря креплению на тонких проволоках и пружинках. Хотя наиболее ранний известный сейчас случай применения пружинок зафиксирован в женских головных украшениях X в., постоянное использование их в этом качестве характерно для китайских вещей лишь с периода Мин. Цветные камни или стекло обычно обрабатывались в виде кабошонов — гладко шлифованных выпуклых форм на плоском основании. Сложные виды огранки прозрачного окрашенного или бесцветного стекла (*бо-ли*), реже — камня, воспринятые из опыта европейских ювелиров, стали сравнительно широко применяться только во второй половине XIX в., хотя уже в конце периода Мин, по-видимому, производились первые опыты такого рода. Так, навершие золотой шпильки (*цзань* [*1*], длина 11,2 см) из погребения конца минского периода (в округе Цзяннин вблизи г. Нанкин) инкрустировано горным хрусталем, обработанным способом так называемой «изумрудной огранки». Для китайских украшений характерна отделка бисером или мелкими бусинами (*чжу* [*11*]) из камня, часто — жемчуга и коралла, или стекла *бо-ли* в технике низания (*чуань* [*2*]). Эта техника, традиционная в декоре одежды и украшений народов Сибири и Центральной Азии, издавна проживавших и на китайской территории, применялась в Китае не позднее эпохи Хань. Но ее популярность особенно возрастала в ювелирном ремесле в годы правления иноземных династий, в том числе Ляо (907–1125) и Цзинь (1115–1234), а также в маньчжурский период Цин (1644–1911), когда подобным образом отделывались представленные в пекинском музее Гугун шпильки и праздничные головные уборы *дянь-цзы* императорских жен и наложниц.

Используемые в традиционных украшениях камни и органические субстанции (например, перья зимородка и некоторых других птиц), как правило, обладали древней символикой. Обычай применения в костюме птичьих перьев соотносится с **даосизмом** (см. т. 1**)** и еще более ранними шаманскими культами (см. т. 2 **У [6]**), следы которых надолго сохранились в низовых народных верованиях. В контексте даосизма особый интерес представляет алхимия, часто оперирующая ювелирными материалами, благодаря чему их символика в китайских украшениях отчасти совпадает с алхимической системой интерпретаций. Собственная долговечность материалов, не подверженных гниению и коррозии (золота, серебра, жемчуга, нефрита, имевшего «небесное» происхождение), объясняет интерес к ним алхимиков, считавших необходимым их использование для продления человеческой жизни. Символика некоторых ювелирных материалов, прежде всего нефрита и жемчуга, отражала характерный для разных явлений китайской культуры религиозный синкретизм. Жемчуг в Китае был связан как с даосской традицией, так и с **буддизмом** (см. т. 1), где он сливался с образом символической драгоценности (санскр. мани), обозначавшей **Будду** (см. т. 2) и его учение. В годы Цин, когда влияние буддизма (в т.ч. в форме ламаизма) в китайской культуре заметно возросло, крупным морским жемчугом (*дун-чжу*) отделывались официальные ранговые украшения императора и наиболее знатных аристократов. Буддийское влияние сквозит и в формах ритуальных украшений периода Цин. Так, трехъярусные золотые навершия *сань цэн дин* императорских головных уборов *чао-гуань* напоминали по виду и числовым соотношениям элементов зонтичное завершение ламаистской ступы, а цинское ритуальное ожерелье *чао-чжу*, набранное из 108 жемчужин и системы подвесок, явилось прямым подобием буддийских четок. В период Цин были установлены определенные знаки различия из драгоценного камня и металла в костюме гражданских и военных чиновников: для первого (высшего) ранга — рубин (*хун-бао-ши*), второго — резной коралл (*лоу-хуа шань-ху*), третьего — сапфир (*лань-бао-ши*), четвертого — лазурит (*цин-цзинь-ши*), пятого — хрусталь (*шуй-цзин*), шестого — раковина тридахны (*чэ-цюй*), седьмого — блестящее золото (*су-цзинь*), восьмого — резное золото (*лоу-хуа-цзинь*), девятого — резное серебро (*лоу-хуа-инь*). Характерно, что почти все ранговые материалы маньчжурского времени по традиции входили в буддийский набор «семи драгоценностей / драгоценных субстанций» (*ци бао*). О важном символическом значении ювелирных материалов в периоды Мин и Цин свидетельствует и то, что при со-

Головное украшение. Золото, драгоценные камни, инкрустация. Эпоха Мин

вершении ритуальных действий императорам полагалось надевать украшения из определенных самоцветов: на алтаре Неба — из синей ляпислазури *цин-цзинь-ши*, на алтаре Земли — из желтого янтаря *ху-по*, на алтаре Солнца — из красного коралла *шань-ху*, на алтаре Луны — из «лунно-белой» бирюзы *би-ши* [*1*].

Отношение к камню как к самоцвету, т.е. овеществленному цвету, проявилось в способе именования камней: *люй-цин* — «ярко-зеленый, как весенняя трава», малахит; *ми-ши* — «медовый камень», янтарь; *лань-бао-ши* — «синий драгоценный камень», сапфир; *хун-бао-ши* или *хун-юй* — «красное сокровище», рубин. Видимо, цвет камня всегда значил для китайских ювелиров больше, чем его прозрачность, поскольку цветовая насыщенность украшений на протяжении веков оставалась неизменной. Использовались в основном ярко окрашенные камни, среди которых прозрачные минералы (рубин и сапфир) стали популярны лишь с периода Мин. Наиболее желанный для европейских ювелиров алмаз вообще не нашел применения в традиционных китайских украшениях, но в них часто, особенно с периода Тан, использовались матово-белые или розоватые жемчужины. Усложнение колорита вещей, произошедшее в маньчжурское время, было обусловлено также применением полихромных эмалей *фа-лан*. Причем давняя любовь к блестящему бирюзово-синему цвету перьев зимородка определила преобладание этой гаммы и в цинских эмалевых украшениях.

По традиции украшения в Китае применялись в мужском, женском и детском костюмах (в последнем случае это в основном амулеты — головные *со-тоу* или нагрудные *со-пянь*). Для взрослых особ существовали официальные (ранговые) и неофициальные (праздничные, повседневные) украшения, первые из них регламентировались императорскими постановлениями. Важную роль в комплексе официальных костюмов традиционно играли декоративные элементы мужского головного убора и женской прически, в том числе однозубые шпильки (*цзи* [*25*] или *цзань* [*1*]), которые можно отнести к древнейшим видам китайских личных украшений. Наиболее интересные в художественном плане костяные и нефритовые *цзи* [*25*] эпохи Шан-Инь (XVII–XI вв. до н.э.), обнаружены археологами в 1976 г. в районе современного г. Аньян (пров. Хэнань), в руинах последней иньской столицы (**Иньсюй**; см. т. 2). Традиция вырезания шпилек из нефрита-*юй* [*11*] и других пород камня сохранилась до последних лет империи. Головные украшения всегда первыми упоминаются в китайских законах, регламентирующих одежду. Тщательно причесанные и уложенные в пучок волосы с древности считались признаком цивилизованности, отличающим ханьцев от соседних им кочевых народов, которые носили волосы распущенными. Поэтому совершеннолетие у китайцев отмечалось обрядами первого головного убора для молодых мужчин и первой взрослой прически для девушек. И убор, и прическа по традиции скреплялись однозубыми шпильками, которые оставались официальными украшениями до конца периода Мин. Парадными украшениями императриц и знатных женщин в эпоху Хань (III в. до н.э. — III в. н.э.) считались большая шпилька *бу-яо* с подвесками, раскачивающимися при ходьбе, что определило название этого украшения, или диадема *шань-ти*. С периода Тан до конца правления династии Мин в таком качестве используется корона *фэн-гуань* («фениксовый головной убор») из золотой филиграни или листового драгоценного металла, камней и перьев зимородка. Прекрасно сохранившийся «фениксовый убор» императрицы Сяо-дуань-*хуан-хоу*, жены минского императора Шэнь-цзуна (прав. 1573–1620), был в середине XX в. найден в составе большой коллекции мужских и женских украшений в погребальном комплексе Динлин вблизи Пекина. В период правления маньчжурской династии Цин ранговыми украшениями императора и аристократов по-прежнему оставались помещавшиеся на официальных головных уборах золотые драконы (*цзинь-лун*), а знаками отличия императриц и наложниц — золотые фениксы (*цзинь-фэн*).

Поясные украшения, пряжки (*гоу* [*1*] или *коу* [*1*]), подвески (*пэй*), накладные пластины (*бань* [*3*]) относятся в Китае к наиболее характерным элементам мужского костюма, в котором они служили ранговы-

Головное украшение «бабочка». Золото, жемчуг, эмаль. 1778 г.

ми знаками с древности до эпохи Цин. Согласно закону периода Цяньлун (1736–1795), императорский парадный пояс *чао-дай* украшали четыре золотые, отделанные рубином и жемчугом накладки, круглые (*юань-бань* [*1*]) или квадратные (*фан-бань*); к боковым пластинам крепились поясные подвески. Характерной приметой времени можно считать использование в наборе подвесок *дай-бяо* — карманных механических часов на шатлене (см. **Чжунбяо**). Этот предмет европейского экспорта, причисленный маньчжурами к набору ритуальной утвари царствующей династии, изображен в сборнике «Хуан-чао лици туши» («Образцы предметов ритуальной утвари царствующей династии»).

В сравнении с мужскими украшениями женские всегда отличались значительным разнообразием и богатством отделки. Наряду с уже перечисленными видами широко бытовали и другие ювелирные дополнения женской прически и костюма — серьги *эр-хуань*, гребни *шу-би*, украшения *дянь* [*5*] и *хуа-ши* в виде цветущих веточек, насекомых и птиц, которые закрепляли в волосах, обматывая их прядями. В качестве нагрудных украшений использовались бусы *чжу-цзы* (часто из камня или стекла) и подвесные амулеты *со-пянь*. На руках и пальцах рук китаянки носили запястные браслеты *шоу-чжо*, в большинстве своем — парные, кольца *чжи-хуань* и распространенные в позднее время, особенно в период Цин, футляры для длинных ногтей *ху-чжи*, имевшие форму когтя.

Среди декоративных мотивов выделяется сравнительно узкий круг самых популярных образов и сюжетов. Зооморфные изображения, фантастические и реальные, представляются основными мотивами китайских украшений, некоторые из них соотносятся с весьма архаичными слоями культуры и древними тотемами. Таковы дракон-**лун** и феникс-*фэн* [*2*] (см. т. 2 **Фэн-хуан**) — символы мужского начала и императора и женского начала и императрицы соответственно, древние корни имеют образы цикады *чань* [*1*] и единорога **цилинь** (см. т. 2). Архаичность зооморфных персонажей объясняет присутствие в их иконографии черт, представляющих собой далекие реминисценции «звериного стиля» кочевников. Реальные образы — журавль *хэ* [*4*], летучая мышь *фу* [*9*], бабочка *ху-де*, рыба *юй* [*12*], жаба *чань* [*2*] выступают в средневековых украшениях как знаки счастья, многодетности, богатства и долголетия. Растительные мотивы, за редким исключением, появляются в декоре вещей лишь в период раннего средневековья и преобладают в системе женских украшений всех эпох от Тан до Цин. Первенство среди этих мотивов принадлежит пиону *мудань*, который в китайской традиции считался «князем» цветов и поэтому нашел применение в композиции женского парадного убора *фэн-гуань* в сочетании с фигурами фениксов. Популярными были также изображения божественного гриба *лин-чжи* и цветов — орхидеи *лань*, сливы *мэйхуа*, лотоса *лянь* [*3*], хризантемы *цзюй*, символов женственности и совершенной красоты. В трактовке мотивов жанра *хуа-няо* («цветы и птицы») наблюдается значительное художественное соответствие эстетике китайской средневековой классической живописи. Знаками многодетности и счастья в женских украшениях обычно выступают изображения семенных коробочек лотоса, плодов граната *лю* [*5*], персика *тао*, пальчатого лимона *фошоу* (букв. «рука Будды»). Последние три изображения образуют устойчивую композицию *сань до* («три вещи, желаемые во множестве»), воплощающую пожелание трех важнейших благ — потомства, долголетия и счастья. Антропоморфные персонажи в китайских украшениях играют

Корона императрицы.
Золотая филигрань, жемчуг, драгоценные камни, аппликация перьями зимородка.
Период Вань-ли (1573–1620)

Поясная пряжка.
Золотая филигрань, драгоценные камни, инкрустация.
Период Вань-ли (1573–1620)

Ювелирные украшения

менее заметную роль в сравнении с зооморфными и растительными мотивами. Начиная с периода Тан в головных украшениях встречаются фигуры будд и бодхисаттв, в эпоху Цин в женских и детских амулетах распространены также образы даосских «восьми бессмертных» (**ба сянь**; см. т. 2). Популярными мотивами орнаментации средневековых китайских украшений были символические драгоценности из наборов «восьми сокровищ» — буддийского *ба цзи-сян* и даосского **ба бао**, образованных соответственно атрибутами будд и бодхисаттв или даосских «бессмертных». Орнаментальные мотивы — «громовой узор» *лэй-вэнь* и «облачный» — *юнь-вэнь*, несмотря на их скромную роль в средневековых украшениях, связаны с древнейшими слоями культуры. Иероглифы в изделиях китайских ювелиров встречаются весьма часто и, сочетаясь с различными изобразительными мотивами, означают пожелания долголетия (*шоу* [*2*]), счастья в самом широком смысле слова (*фу* [*8*]), супружеского счастья (*шуан-си*). Иероглифы могут группироваться в традиционные благопожелательные формулы (например, *вань шоу у цзян* — «десять тысяч лет без границ»). Таким образом, китайские украшения являлись не только знаками ранговой принадлежности, но и оберегами, призванными активизировать покровительство благих сил. Вместе с тем в ансамбле традиционного, особенно женского, костюма украшения играли важную эстетическую роль, гармонируя с яркими тканями, вышивкой и красочным гримом.

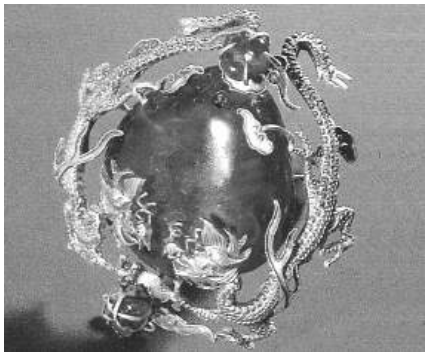
Наиболее представительные коллекции китайских ювелирных украшений хранятся в национальных музеях (в том числе в Музее Гугун в Пекине, в тайваньском Гугуне, Шанхайском художественном музее, Нанкинском музее). За пределами Китая подобные коллекции можно увидеть в нью-йоркском Музее Метрополитен, лондонском — Виктории и Альберта, Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург) и других крупнейших музеях мира.

***** Хуан-чао лици туши (Образцы предметов ритуальной утвари царствующей династии). Т. 3–7. [Б.м.], 1766. ****** *Веселовский Н.* Китайские символы в предметах украшения. СПб., 1911; Запретный город. Сокровища китайских императоров: Каталог выставки в ГИКМЗ «Московский Кремль». М., 2007; *Неглинская М.А.* Китайские ювелирные украшения периода Цин. История, семантика, эстетика. М., 1999; *Суслова И.В.* Головные украшения китаянок и их символика // Одежда народов Зарубежной Азии. Л., 1977; *Сычев Л.П., Сычев В.Л.* Китайский костюм. Символика, история, трактовка в литературе и искусстве. М., 1975; Динлин. Т. 1–2. Пекин, 1990; Мин-чао шоуши гуаньфу. Наньцзин ши боугуань бянь (Костюм и украшения времени правления династии Мин. Издание Нанкинского городского музея). Пекин, 2000; Циндай хоуфэй шоуши (Украшения императриц и наложниц династии Цин). Сянган, 1992; *Чжоу Си-бао.* Чжунго гудай фуши ши (История китайского костюма древних династий). Пекин, 1984; *Чжоу Сюнь, Гао Чуньмин.* Чжунго лидай фунюй чжуанши (Китайские женские украшения различных эпох). Сянган, 1988; Чжунхуа фуши ишу юаньлю (Происхождение и развитие искусства китайского национального костюма). Пекин, 1994; *Gyllensvard B.* Tang gold and silver. Stockh., 1957; *Harada Y.* Chinese dress and personal ornaments in the T'ang dynasty. Tokyo, 1970; *Ming Wilson.* Chinese jades.Victoria and Albert museum. Far Eastern Series. L., 2004.

М.А. Неглинская

Колпачки для ногтей *ху-чжи*.
Серебро, штамп, гравировка. XIX в.

Головное украшение (часть короны).
Золотая филигрань, янтарь, инкрустация.
Дм. 9 см. Эпоха Мин.
Нанкинский муниципальный музей



МУЗЫКА, ТАНЕЦ, ТЕАТР, ЦИРК И КИНО

Музыка

Значение музыки в китайской культуре

Китайская музыка *юэ* [*1*] с древности развивалась в контексте религиозно-философских доктрин. В конфуцианских трактатах разрабатывалась космологическая концепция природы музыки, подчеркивалась ее социально-политическая роль — музыка представала как одно из средств управления государством, существенный фактор воспитания людей и достижения социальной гармонии. В то же время, согласно представлениям даосизма, музыка должна быть проявлением естественных психоэмоциональных реакций человека, средством слияния его с природой.

Китайцы придавали музыке сакральное значение и ее авторство приписывали великим государям древности, как легендарным, так и историческим. В одном из основополагающих даосских трактатов **«Чжуан-цзы»** (IV–III вв. до н.э.; см. т. 3) говорится: «Желтый Владыка (см. т. 2 **Хуан-ди**) сочинил мелодию „Сяньчи“, **Яо** (см. т. 2) сочинил гимн „Да-чжан“, **Шунь** (см. т. 2) сочинил „Да-шао“, **Юй** (см. т. 2) сочинил „Да-ся“, Тан сочинил „Да-хо“, Вэнь-ван создал музыку „Пи-ин“, У-ван и Чжоу-гун создали музыку „У“» (пер. В.В. Малявина).

В конфуцианском каноне **«Ли цзи»** («Записки о ритуале», IV–I вв. до н.э.; см. т. 1, 5), в гл. «Юэ цзи» («Записки о музыке»), записано: «Все музыкальные звуки рождаются в сердце человека. Чувства зарождаются внутри человека и воплощаются в виде звуков; когда же все эти звуки приобретают законченность, их называют музыкальными тонами. Вот почему в хорошо управляемом обществе музыкальные звуки мирные и тем доставляют людям радость, а управление там гармонично; в неупорядоченном обществе музыкальные звуки злобны и тем вызывают гнев людей, а управление там извращенное; в гибнущем государстве звуки печальны и тем вызывают тоску, а его народ в трудном положении. Пути развития музыки имеют много общего с управлением страной» (пер. Р.В. Вяткина).

В древнем Китае музыка была тесно связано с жизнью общества. Вот как об этом говорится в главе «О музыке» из трактата «Сюнь-цзы» (III в. до н.э.; см. т. 1, 4 **Сюнь-цзы**): «Когда музыка гармонична и спокойна — в народе царят единство и благопристойность. Когда музыка сдержанна и мужественна, в народе царят единство и порядок... армия сильна, стены крепки, и враг не смеет подступить...».

Символическое мышление в музыке отражало попытки установить соответствие отдельных музыкальных тонов, музыкальных инструментов, видов и жанров музыки с элементами мироздания, проявлениями психики и социальными структурами. Так, 12 ступеней нормативного звукоряда *люй люй* (**люй [1]**) связывались с периодами суток, с положением Солнца и Луны, с месяцами года и т.п. Ступени пентатонического звукоряда (пентатоника), выделяемые из системы *люй люй*, соотносились с пятью стихиями природы, эмоциями, внутренними органами, видами животных, рангами социальной иерархии и т.д. В середине I тыс. до н.э. помимо пентатоники существовала гептатоника, семиступенный звукоряд, соответствующий в европейской музыке лидийскому ладу. Звучание инструментов, особенно церемониальных оркестров, поддерживалось в точном соответствии с выработанной шкалой высот, нарушение которой, по понятиям того времени, могло иметь космологические и социально-политические последствия.

Бо-я играет на цине

По легендам, музыка зародилась в Китае в начале III тыс. до н.э., надписи на костях животных и панцирях черепах свидетельствуют о наличии ритуальной музыки в XIV–XII вв. до н.э. Согласно историческим хроникам, в XI–VIII вв. до н.э. складывается традиция больших ритуальных оркестров (литофо-

ны, различные виды колоколов, барабаны, духовые и др.). О развитых формах вокального творчества свидетельствует **«Ши цзин»** («Канон поэзии», XI–VI вв. до н.э.; см. т. 1, 3), где собраны магические песнопения, оды, гимны и народные песни.

Всю историю китайской музыки можно разделить на три периода: в первом, от первобытно-родового общества до эпохи У-дай (907–960), преобладают песни и пляски; во втором, от эпохи Сун (960–1279) до первой «опиумной» войны (1840–1842), — театральная музыка; в третьем, с середины XIX в. до наших дней, происходит всестороннее развитие всех видов музыкального искусства.

Китайская музыка за несколько тысячелетий своего развития не только развивала свои изначальные потенциальные возможности, но и испытала воздействие музыкальных традиций Ближнего Востока, Центральной, Южной и Юго-Восточной Азии, впитала элементы музыки народов, в разные исторические периоды входивших в состав китайского государства, — уйгуров, тибетцев, монголов, чжурчжэней, маньчжуров и др. В свою очередь, она оказала значительное влияние на музыку Кореи, Японии, некоторых народов Юго-Восточной Азии и бассейна Тихого океана.

Период преобладания песен и плясок (до X в.)

На китайских неолитических стоянках VII–IV тыс. до н.э. было обнаружено множество музыкальных инструментов. По большей части это разнообразные по форме костяные флейты или керамические свистульки (окарины). Самыми древними, пожалуй, являются костяные флейты *ди* [*13*] с семью отверстиями, найденные в местечке Цзяху (пров. Хэнань). Керамические свистки из Баньпо (пров. Шэньси) имеют по одному отверстию, а из Хошаогоу (пров. Ганьсу) – по три. Встречаются также литофоны, керамические бубенчики, а также остатки барабанов.

Параллельно с музыкой в неолите развивалось и танцевальное искусство. На найденном в Датуне (пров. Цинхай) керамическом тазу в виде орнамента зафиксирована коллективная пляска юношей и девушек.

В условиях существования развитых государственных структур появились такие исполнительские формы, как сольное пение, сольный танец, что обогатило дворцовое песенно-танцевальное искусство. Чтобы продемонстрировать мощь и торжество власти, во дворцах правителей содержался многочисленный штат музыкантов и танцоров, ставились песенно-танцевальные представления большого масштаба. По преданию, закрепленному в китайской историографии, в эпоху легендарных правителей (по традиции, XXIX–XXIII вв. до н.э.) такое действо называлось Шао, при династии Ся (якобы XXIII–XVI вв. до н.э.) — «Великое Ся», при Шан (XVI–XII/XI вв. до н.э.) — «Великое Жертвоприношение», при Чжоу (XII/XI–III вв. до н.э.) — «Великий Воинственный». Предание также гласит, что при дворе шанского Чжоу-вана (Чжоу Синь, XI в. до н.э.) число музыкантов и танцоров достигало нескольких десятков тысяч человек. Ежедневно по утрам, когда они репетировали, музыку и пение было слышно на расстоянии нескольких *ли* [*16*]. Согласно тем же источникам, в эпоху Чжоу ведомства жертвоприношений и музыки предшествующих династий многократно сократили, и все же осталось несколько тысяч человек. При дворах правителей собирались стихи и песни, которых к VI–V вв. до н.э. набралось свыше трех тысяч; отобраны были только 305 — это доныне сохранившийся «Ши цзин» («Канон поэзии») — сборник самой древней китайской поэзии.

Барабан на подставке. Погребение в Цзянлине (пров Хубэй). 433 г. до н.э.

В тот период музыка лишь начинала отделяться от пения и танца, появилось сольное исполнение, началось ее оформление в независимый вид искусства, но еще преобладали песни и пляски. Поэтому слово *иньюэ* (музыка) появилось только в III в. до н.э. в сочинении **«Люй-ши**

чуньцю» («Вёсны и осени господина Люя»; см. т. 1), до этого словом *инь* [*9*] обозначалась инструментальная музыка, словом *юэ* [*1*] — синкретическое искусство поэзии, музыки и танца.

При Чжоу был учрежден смешанный оркестр, где музыкальные инструменты подразделялись на восемь видов по материалу, из которого были изготовлены, — металла, камня, шелка, бамбука, тыквы, глины, кожи, дерева. В 1978 г. в могиле цзэнского князя (маркиза) И (см. **Цзэн Хоу И му**) в Суйсяне (пров. Хэбэй) был обнаружен набор из 124 музыкальных инструментов (V–III вв. до н.э.): колокола, костяные кастаньеты, семиструнный щипковый *цинь* [*3*], 25-струнный щипковый *сэ* [*1*] (китайская цитра с 25 струнами), поперечная бамбуковая флейта *чи* [*7*], продольная бамбуковая флейта *сяо* [*9*], язычковый инструмент *шэн* [*6*]. Этот набор характеризует состав оркестра того времени. Особенно впечатляет группа ударных из 65 колоколов, не только изысканно сделанных, но и искусно настроенных. Они составляют звукоряд диапазоном в пять с лишним октав, а поскольку некоторые из них были настроены на два тона, то в целом образовывалось 90 музыкальных тонов.

Большое значение придавалось и искусству вокала. Голос легендарного певца той эпохи Цинь Цина, по преданию, «останавливал плывущие облака». В «Записках о музыке» говорится, что некий музыкант Ши-и углубленно изучал тембр и высоту голоса разных людей, своеобразие и стиль песен; он считал, что пение должно передавать как содержание произведения, так и чувства певца, а это закладывало хорошую основу для последующего развития вокальной музыки. С тех пор стиль и манера пения совершенствовались непрерывно.

В конце эпохи Чжоу (IV–III вв. до н.э.) под воздействием конфуцианской доктрины сформировалась разработанная система придворных церемониалов, которым соответствовали исполнявшиеся в установленной последовательности вокальные и инструментальные композиции. При дворе было создано учреждение Дасыюэ, ведавшее церемониями и музыкой. Песенно-танцевальное искусство занимало важное место не только при дворе, но и было популярно среди народа.

Императоры династии Хань (206 до н.э. — 220 н.э.) внесли многосторонний вклад в историю китайской музыки. По образцу дворцового музыкального ведомства, существовавшего при прежней династии Цинь (221–207 до н.э.), была создана «Музыкальная палата» (**Юэфу**; см. т. 3). Она ведала в основном парадной дворцовой музыкой, исполнявшейся при жертвоприношениях и церемониях, и собирала народные песни и пляски со всей страны, чтобы разнообразить развлечения на дворцовых пирах. При Хань действовали отдельный военный духовой оркестр для дворцовых празднеств и церемоний, а также оркестр из «шелковых» и «бамбуковых» инструментов для народных праздников. Эти оркестры насчитывали от 300 до 800 исполнителей. Складывались традиции сольного исполнительства на струнных инструментах — цитрах *цинь* [*3*] и *сэ* [*1*] (известны создатели исполнительских школ эпохи Хань — Су Чжи-по, Ли Яньнянь и др.), которые изначально применялись как аккомпанирующие и ансамблевые инструменты.

В III–V вв. музыка ханьцев распространилась на юг, а на Великую китайскую равнину хлынула музыка иноплеменников. Это было время активных культурных обменов с соседними народами, у которых было заимствовано множество музыкальных инструментов. Искусство северян, проникнутое воинственностью и мужественной энергичной пластикой, влило свежую кровь в песенно-танцевальное искусство Китая. В ту эпоху для него

Статуэтки музицирующих женщин.
Из погребения эпохи Тан

стали характерны песенно-танцевальные представления с персонажами и сюжетными эпизодами — такие как «Ланьлинский ван вступает в бой», «Патра» (чаша буддийского монаха, в которую собирались подаяния) и др.

Период правления династий Суй (581–618) и Тан (618–907) — время расцвета китайской музыки. Эпоха Тан в китайской истории явилась временем небывалого подъема всех сфер жизни. Проникновение в Китай иностранной музыки и танца привело к бурному развитию вокально-танцевальной музыки и вокального искусства. В составленной в конце эпохи Тан книге «Юэфу цза цзи» («Разнообразные записки о Музыкальной палате») говорилось: «Умелый певец должен сначала отрегулировать свое дыхание с выдохом от пупка, и лишь когда выдох дойдет до горла, произносить слова, четко выделяя согласные; только так он обретет мастерство и достигнет искусства тех, кто голосом останавливал плывущие облака и кому эхо отвечало в долинах». Таким образом, уже более десяти веков назад искусство вокала в Китае предусматривало владение грудным дыханием и методом диафрагмического контроля за ним.

Действовали специальные канцелярии: Даюэшу, курировавшая каноническую и простонародные виды музыки; Гучуйшу, отвечавшая за придворные оркестры. Придворная музыка была разделена на две основные разновидности — *ли-бу цзи* (музыка на открытом воздухе) и *цзо-бу цзи* (исполняемая в помещении), включавшие «изысканную музыку» (*я юэ*), «общедоступную» (*су юэ*), «банкетную музыку» (*янь юэ*), инструментальную музыку (*ху юэ*), военную (*гу чуй*), театральную (*сань юэ*) и музыку для *циня* [*3*] (*цинь юэ*). *Янь юэ* исполнялась оркестрами, имеющими в составе, помимо китайских, инструменты Индии, Кореи, стран Индокитая, государств и народов Центральной Азии и включающими в репертуар музыку этих стран. К VII в. придворные оркестры расширили свой состав (до 1500 исполнителей). В начале VIII в. открылось пять специальных музыкальных учебных заведений, в том числе *Цзяофан* (Придворная школа) и *Лиюань* (Грушевый сад) при дворе. В домах образованных людей распространяются традиции камерного музицирования на струнных и духовых инструментах (флейте *ди* [*13*], арфе *кунхоу*, *цине* [*3*], *пипе* и др.). Наиболее известные имена музыкантов того периода — Сюй Хэ-цзы, Ли Гуй-нянь, Дуань Шань-бэнь. Поэтическая форма **ши** (см. т. 3) использовалась многими поэтами (**Ли Бо**, **Бо Цзюй-и** (обе ст. см. т. 3) и др.) для создания песен, исполнявшихся певцами и певицами в сопровождении цитры. Танский стиль в музыке получил распространение также в Корее, Японии и Вьетнаме.

Господство театральной музыки в X–XIX вв.

Начиная с X в. китайское музыкальное искусство вступило в новый период — формирования театральной и эстрадной музыки.

В период нового расцвета конфуцианства при династии Сун была предпринята попытка возрождения древних традиций придворной музыки, появлялись новые, утонченные виды музыки, в том числе песенно-поэтическая форма *цы* [*1*] в сопровождении струнных. Популярными становились зрелищные искусства: разыгрываемые в балаганах *ва цзы* — песенные сказы с инструментальным сопровождением (**чжугундяо**; см. т. 3); многочастные пьесы *чуань ци*, музыкальные драмы *наньцюй* (южные), использовавшие новые для Китая инструменты, такие как *сона*, четырехструнная монгольская лютня *хубосы*.

«Игра в ножной мяч в сопровождении оркестра». Гравюра эпохи Мин

В этот период активно разрабатывалась ладовая концепция. В этом принимали участие такие музыковеды, как **Шэнь Ко** (1031–1095; см. т. 5), Цай Юань-дин (1135–1198) и др. Структура лада (*дяо*) определялась тем, какой из тонов пентатоники (или гептатоники) был выбран в музыкальной композиции в качестве

опорного и какой из двенадцати ступеней звукоряда *люй люй* он соответствует. Теоретически количество ладов составляло 60 (84), на практике применялось значительно меньше.

От танского театра и музыки не сохранилось цельных нотных записей и текстов. Это относится и к сунскому театру: потомками были записаны слова и музыка южной и северной драм, около тысячи куплетов можно найти в старинных нотных собраниях, но это капля в море. Записанные мелодии хотя и не обязательно аутентичны, зато позволяют составить общее представление о них. Для передачи чувств персонажа авторы прибегали к методу «составных арий» (*цзи-цюй*), созвучных сюжету пьесы.

В эпоху Юань (1271–1368) в монастырях и дворцах, городских кварталах, сельских местностях звучала разнообразная музыка. Среди множества вокальных, инструментальных и танцевальных стилей наиболее известными были **янгэ** (народные танцы с пением), *лян жэнь чжуань* и *лян жэнь тай* (пьесы-диалоги), *хуа гу*, *хуа дэн* (традиционные песни и сценки под музыку). Широко были распространены локальные разновидности песенных сказов: *да гу*, *цинь шу*, *тань цы*, *цзоу чан* и др., сохраняющие свое значение и в XX в.

Инструментарий китайской музыки включал свыше 100 разновидностей: среди струнных щипковых — цитры *цинь* [*3*], *чжэн* [*7*] и *сэ* [*1*], лютня *пипа*, лунообразная лютня *юэцинь* и др.; среди смычковых (группа *хуцинь*) — *эрху*, *баньху*, *сыху*, *цзинху* и др.; духовые — продольная флейта *сяо* [*9*], многоствольная флейта *пайсяо*, поперечные флейты *чи* [*7*] и *ди* [13]; *сона* — род гобоя, губной орган *шэн* [*6*]; среди ударных различные барабаны — большой *цзяньгу*, односторонний малый *баньгу*, тамбурин *яогу*; наборы бронзовых колоколов *бяньчжун* и др.

Важнейшим элементом китайской культуры и искусства стала юаньская драма (*юаньцюй*). Сюжеты произведений, написанных в этом жанре, были основаны на исторических преданиях и событиях повседневной жизни. В них в драматической форме поэтическим языком переданы чувства и чаяния эпохи. Обычно пьеса юаньской драмы состоит из четырех актов, в каждом из которых используется более десяти типовых мелодий, и хотя в одной пьесе могут повторяться мелодии из другой практически без изменения мелодической структуры, однако, используемые в разных сюжетных ситуациях и в исполнении разных персонажей, они создают впечатление их разнообразия. Музыка юаньской драмы строилась на основе гептатоники, музыка южного театра *наньси* — пентатоники. Каждый акт юаньской драмы образует цикл арий, написанных в одной ладотональности, а в южном театре, как правило, определенные циклы отсутствуют. В юаньской драме любая мелодия в разных пьесах не будет полностью одинаковой. Например, варианты текста в мелодии «Вино из сливы мэйхуа» («Мэйхуа цзю») в «Обиде Доу Э» («Доу Э юань») и «Осени в ханьском дворце» («Ханьгун цю») разнятся не только по числу строф, но и по числу слов в строфе; в первом случае — строфы длинные, во втором — короткие. Это доказывает, что автор текста арии сотрудничал с актерами-исполнителями и добивался единства музыки с драматической ситуацией. Полного тождества с первоначальной мелодией избегали ради достижения большей выразительности в передаче настроения и содержания арии. По сути, так зарождалась театральная музыка. Позднее во многих разновидностях театра новаторство в ритмике следовало этому образцу. Сочетание опыта компиляции циклов арий и изменений в ритмике стало важным путем развития театральной музыки.

Эпоха Мин (1368–1644) стала кульминационной для развития традиционной музыкальной драмы, оказавшей воздействие на музыкальный театр других стран Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии (Корея, Япония, Вьетнам). Среди множества локальных разновидностей театра в XV–XVI вв. в Южном Китае особо выделяется жанр *куньцюй* («куньшаньские мелодии»), с начала XVI в. он распространяется и в Северном Китае.

Чжу Цзай-юй

В эту эпоху появились серьезные достижения и в теории музыки. **Чжу Цзай-юй** (1536–1610; см. т. 5) после многолетних исследований и опытов разработал принципы 12-ступенной равномерной темперации, предложенной им взамен традиционного звукоряда *люй люй*. Свои идеи он изложил в книге «Люй люй цзин и» («Сущностный смысл [звукоряда] *люй люй*»), которая была опубликована в 1584 г. Тогда китайцы уделили мало внимания его новой музыкальной системе, но в начале XVII в. она стала известна миссионерам-иезуитам, видимо передавшим сведения о ней в Европу.

Среди европейцев о равномерной темперации впервые упомянул в неопубликованных работах нидерландский ученый и инженер С. Стевин (1548–1620), а в 1636 г. французский аббат М. Мерсен (1588–1648) подробно изложил ее принципы в книге «Всеобщая гармония» ("Harmonie Universelle"). Популяризацией равномерной темперации затем занимался А. Веркмайстер (1645–1706), а в 1722 г. был опубликован эпохальный труд И.-С. Баха «Хорошо темперированный клавир» («Das Wohl-temperierte Klavier»). В настоящее время в Европе многие признают китайское происхождение идеи равномерной темперации.

Династии Мин и Цин (1644–1911) после захвата политической власти стремились принять все возможные меры по умиротворению общества, и культурная жизнь обрела возможность роста и развития. В то время театр и эстрадные представления распространились даже в отдаленных пограничных районах страны, а театральная музыка приобретала местный колорит. Ее сочетание с местными диалектами и мелодиями привело к небывалому расцвету новых разновидностей театра и эстрады: за пять столетий практически во всех провинциях сложились своеобразные варианты театра и эстрады, так что на Севере в разных местах появились свои *гу шу* и *цинь шу*, а на Юге — *тань цы*, *ян цинь*, *цин инь*, *юй гу* и другие жанры.

В эпохи Мин и Цин в области театра и эстрадных представлений творили замечательные музыканты и драматурги. Вэй Лян-фу, живший при династии Мин (XVI в.), внес большой вклад в театр *куньцюй*, добиваясь соответствия музыки специфическим требованиям театра. В структуре арий он сделал дальнейший важный шаг в направлении театрализации: тщательно выверенная ритмика и надлежащий уровень понижения и повышения голоса в мелодиях каждого акта способствовали раскрытию характера персонажа, более выразительному отражению идейного и эмоционального содержания пьесы; при исполнении подчеркивались тональные особенности китайского языка, ясно произносились ударные слова. На основе южного театра сложился своеобразный стиль *куньцюй*: в музыкальное сопровождение были введены струнные инструменты северного театра. Таким образом сложился оркестр нового типа, в котором к духовым и струнным прибавились ударные инструменты, барабаны и кастаньеты, что значительно обогатило музыкальные выразительные средства.

Расцвет пекинской драмы **цзинцзюй** начался после того, как на севере Китая повсеместное распространение получили мелодии театра *банцзы цян* (**банцзы дяо**). В пекинской музыкальной драме отказались от циклов арий, как в *банцзы цян*, и продолжали использовать вариации устоявшихся образцов, так что сложилась система мелодических нормативов, ставшая отличительной особенностью музыки северного театра. Эта реформа продолжалась полстолетия — с середины XVIII до начала XIX в. После этого певцы, исполняя арии персонажей, стали подражать манере знаменитых артистов, и постепенно сложились школы исполнителей.

Афиша спектакля «Пионовая беседка» в жанре *куньцюй*

Развитие локальных театров ханьской нации сопровождалось становлением театра у других национальностей Китая. Раньше всего сложился тибетский театр. Уже в XIV в. там исполнялись сюжеты из буддийских сутр, связанные с обрядами изгнания злых духов. Только в XVII в. произошло окончательное отмежевание театра от религиозного обряда. У других народов Китая — монголов, таджиков, *сибо*, *маонань*, *дун* [*3*], *чжуан*, *дай* [*2*], *мяо*, *буи* — театр и эстрадные представления возникли лишь после XVIII в.

Развитие музыки с XIX в. по настоящее время

После периода господства театрального музицирования китайская музыка в XIX в. вступила в этап всестороннего развития. Дворцовая музыка к тому времени полностью деградировала. Хотя при цинском дворе по-прежнему состояло свыше 800 певцов, танцоров и музыкантов, искусство которых использовалось при жертвоприношениях, парадных аудиенциях, на банкетах и других церемониях и развлечениях, они исполняли исключительно скомпилированную и обработанную ханьскую народную музыку. На этой основе создавались и крупные инструментальные произведения для торжественных ритуальных церемоний — «Музыка Шао золотой середины», «Музыка Алых ступеней», «Музыка императорского двора» и др. Доля музыки неханьских национальностей Китая и иностранной была ничтожной.

После 1840 г. в Китай начала проникать европейская музыкальная культура. Появились школьные песни (*сюэтан юэгэ*), ознаменовавшие начало нового этапа развития китайской музыкальной культуры. Несмотря на неудачу реформ 1898 г., в подражание Европе и Японии повсюду открывались школы нового типа, где использовался учебный материал, подготовленный такими деятелями реформации, как **Лян Ци-чао** (см. т. 1, 4), который на музыку японских школьных и военных песен написал новые слова в реформаторском духе, ставшие эффективным средством пропаганды реформ. Важным средством популяризации музыки в Китае стало ввезенное из Японии цифровое нотное письмо.

«Движение 4 мая» 1919 г. открыло новую страницу в истории китайской музыки. Школьники начальных и средних школ стали петь песни отечественного сочинения взамен заимствованных из Японии. Эта перемена яснее всего проявилась в сольных песнях **Чжао Юань-жэня**. Используя в качестве текстовой основы стихотворения современной ему «новой поэзии», отказавшись от подражания народным песням и переложения европейских, он создал сугубо индивидуальную по творческой манере музыку с яркой национальной окраской, хотя и впитавшую элементы европейской авторской песни.

Одним из первых, кто воспринял европейскую музыкальную культуру и учредил в Китае структуру специального музыкального образования, был композитор Сяо Ю-мэй. Под руководством и при поддержке знаменитого ученого, педагога и мыслителя **Цай Юань-пэя** (1868–1940; см. т. 5) он основал музыкальную школу при Пекинском университете, а затем в Шанхае — государственную консерваторию. Они стали первыми в Китае учреждениями высшего музыкального образования. Ван Гуан-ци и Фэн Цзы-кай в своих книгах систематически пропагандировали европейскую музыкальную культуру, что сыграло заметную роль в развитии китайской музыки.

Широкое распространение получила песенно-танцевальная музыка для детей Ли Цзинь-хуя (1891–1967). Она популяризировала общекитайский разговорный язык и очень подходила в качестве учебного материала в начальной школе, была гораздо ближе психологии детей и подростков, чем прежние школьные песни. Позднее Ли Цзинь-хуй стал писать легкую музыку, ставшую модной в дансингах больших городов.

В ответ на японскую агрессию 1931–1932 гг. появились песни сопротивления Хуан Цзы, **Не Эра** и других композиторов. Гуан Вэй-жань и **Сянь Син-хай** создали кантату «Хуанхэ». Среди профессиональных композиторов, использовавших западноевропейскую систему нотной записи, были Сянь Син-хай, **Ма Сы-цун**, Люй Цзи, Хэ Лу-тин, Хуан Цзы и др. В патриотических песнях звучали мотивы традиционных песен и тексты, написанные в традиционном поэтическом жанре *цы* [*1*].

В 1942 г. в Яньани, центре контролировавшегося КПК «освобожденного района» на стыке провинций Шэньси, Ганьсу и Нинся, было создано музыкально-драматическое произведение «Брат и сестра поднимают целину», относящееся к театральному жанру *янгэ-цзюй*, использовавшему народные песни **янгэ**, которые исполнялись на местном диалекте, а также «Баймао нюй» («Седая девушка») — опера о борьбе народа в тылу врага. Музыка четко отражала индивидуальные характеристики всех персонажей, по структуре это была новая опера, которая не копировала слепо западную и одновременно не держалась за формы традиционного китайского театра, а на основе народных песен прокладывала новые пути для китайского оперного искусства.

После образования КНР в 1949 г. правительство преобразовало все связанные с музыкой институты: перемены коснулись образования, исполнительства, композиторской деятельности и теоретических исследований. Во всех ведомствах, касающихся музыкальной деятельности, — теат-

ре, эстраде, кино, радиовещании, издательском деле были образованы новые руководящие структуры. В Пекине были организованы Всекитайская ассоциация работников литературы и искусства, Всекитайский союз работников музыки (с 1959 — Союз китайских музыкантов), сформировалась система музыкального образования. Были открыты консерватории в Пекине, Шанхае, Тяньцзине, музыкальные институты в Ухани, Шэньяне, Сиани, Чэнду, Институт китайской народной музыки в Пекине, музыкальные училища в разных городах. В них работали такие известные деятели музыкального искусства, как Хэ Лу-тин, Чжао Фэн, Юй И-сюань, Ли Лин, Чэнь Хун и др.

В 50-х годах китайское музыкальное образование ориентировалось на советскую модель. Основанная в тот период Центральная консерватория организовала обучение западной музыке, заимствуя систему преподавания у СССР. С 1954 г. в плановом порядке приглашались советские специалисты для преподавания музыкальных дисциплин. Они организовали в Китае систематическое преподавание западноевропейской и русской классической, а также советской музыки. Помимо штатных преподавателей и студентов консерватории у них учились артисты-исполнители и педагоги музыкальных школ со всей страны.

В результате в Китае повысилась профессиональная квалификация исполнителей, сформировалась консерваторская система преподавания, возникли такие новые для страны профильные дисциплины, как музыковедение, дирижирование, основы музыки, камерная музыка, опера. Большая группа музыкантов вышла на международный уровень исполнительства. Пианисты Чжоу Гуан-жэнь и Лю Ши-кунь, певица Го Шу-чжэнь и др. занимали высокие места в международных конкурсах.

Важным средством поднятия музыкальной культуры было также командирование китайских студентов на учебу в Советский Союз. Среди китайских музыкантов, обучавшихся в СССР с 1957 по 1960 г., были композитор У Цзу-цян, певица Го Шу-чжэнь, скрипач Шэн Чжун-го, пианисты Лю Ши-кунь, Инь Чэн-цзун, дирижер Чжэн Сяо-ин и многие другие. Переводились учебные программы советской консерватории и теоретические сочинения по музыке: «Вопросы советской музыкальной эстетики», «История западной музыки» и т.п.

Развернулась работа по изучению традиционной китайской музыки (Ян Инь-лю, Чжан Хун-дао, Ли Юань-цин и др.). Организовывались фольклорные ансамбли, самодеятельные коллективы, в том числе в армии; популярностью пользовалась пекинская музыкальная драма, что было связано с деятельностью великого актера **Мэй Лань-фана**; развивались жанры массовой песни (Ма Кэ, **Ли Хуань-чжи**). Были созданы также камерно-инструментальные и симфонические произведения (композиторы Ма Сы-цун, Цюй Вэй, **Чжу Цзянь-эр**). Выдвинулись талантливые китайские музыканты-исполнители — пианисты Лю Ши-кунь, Ли Мин-цян и др.

Хотя китайская музыка имеет длительную историю, но профессиональное музыкальное творчество, в особенности с использованием техники современной музыки, не насчитывает и века. В КНР были созданы оперный театр, симфонический оркестр, струнно-духовой оркестр национальных инструментов, балетная труппа и т.п. Появились ставшие известными такие произведения, как «Лю Ху-лань» и «Красные партизаны Хунху», «Тоска по мужу» (оперы), «Кантата о Великом походе», «Да здравствует родина» (хоровые сочинения), «Героини степей» (концерт для лютни-*нуна* с оркестром), «Сливовый сад» (оркестровая музыка), «Хор о Цзиньху», «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай» (концерт для скрипки с оркестром), «Лань Хуа-хуа» (вокально-танцевальный спектакль), «Жемчужное озеро» (балет) и др. Существовала тематическая инструментальная музыка, а также музыка внепрограммная, как симфоническая, так и инструментальная; разнообразнее становилась музыка для национальных инструментов. В музыкальном творчестве обращали внимание прежде всего на сохранение национального стиля и доступность музыкального языка.

После создания КНР преподаватели и учащиеся консерваторий и музыкальных школ добились значительных успехов в поисках наилучших форм и методов преподавания. Многие музыканты, в том числе и молодежь, углубленно изучали как национальное традиционное исполнительское искусство, так и опыт других стран. С начала 60-х годов, а затем в ходе «культурной революции» музыка служила иллюстрацией политических лозунгов; было запрещено исполнять традиционную китайскую музыку, подвергались гонению произведения зарубежных композиторов, а также сочинения китайских композиторов, написанные до 1966 г. Ставились создаваемые коллективно так называемые образцовые музыкальные драмы в жанре пекинской оперы («Красный фонарь», «Шацзябан»), балеты («Седая девушка»), оркестровая музыка включала только

Музыка, танец, театр, цирк и кино

китайские национальные инструменты. Музыкальные коллективы расформировывались, музыкальные учебные заведения закрывались.

С 1980-х годов активизировалось самодеятельное творчество, стали создаваться новые профессиональные коллективы, начала налаживаться исследовательская работа в области современной и традиционной музыки, деятельность по совершенствованию музыкального образования. Возникли учреждения по изучению национальных музыкальных традиций, некоторые из них начали издавать музыкальную периодику. Музыковеды приступили к анализу эстетических оснований и специфики национальной традиционной музыки, к изучению истории развития китайской музыкальной мысли, проблем своеобразия китайской музыки, тенденций ее развития. Опубликован фундаментальный «Очерк истории древней китайской музыки», выпускаются разнообразные сборники исследований, издается журнал «Музыкальные исследования».

Лучшими образцами древней классической музыки в Китае считаются часто исполняемые пьеса для семиструнного *циня* [*3*] «Гуанлинсань», «Сюита для флейты *хуцзя* из 18 частей», пьеса для *пипа* «Круговая засада», пьеса для духовых и струнных инструментов «Лунный свет и цветы на весенней реке» и др.

Среди композиторов наиболее известны такие имена, как Ли Хуань-чжи, Лю Чжи, Цюй Си-сянь, Цюй Вэй, Чжу Цзянь-эр, Чжэн Цю-фэн, Ши Гуань-нань, У Цзу-ган, Цзян Дин-сянь, Тань Дун, Е Сяо-ган и др.; среди музыковедов — Ян Инь-лю, Люй Цзи, Ван Юй-хэ, среди исполнителей — Ли Дэ-лунь, Янь Лян-кунь, Чжэн Сяо-ин (дирижеры), Чжоу Сяо-янь, Ху Сун-хуа, Ли Гуан-си, Ван Кунь, Ху Сяо-пин, Чжань Мань-хуа, Фу Хай-цзин (певцы), Вэй Дань-вэнь (пианист); Шэн Чжун-го, Сюэ Вэй (скрипачи); среди исполнителей на народных инструментах славятся Лю Дэхай (*пипа*), Цзян Цзянь-хуа (*эрху*), У Цзин-люэ, У Вэнь-гуан (*цинь* [*3*]). В КНР издается около 40 музыкальных журналов, в том числе «Жэньминь иньюэ» («Народная музыка»), «Иньюэ яньцзю» («Музыкальные исследования»), «Чжунго иньюэсюэ» («Китайское музыковедение»). Ежегодно проводятся музыкальные фестивали.

В 1990-х годах в КНР функционировали: Центральный государственный театр оперы, Китайский оперный театр в Пекине, театры балета в Пекине и в Шанхае, симфонические оркестры в Пекине, Шанхае, Сиани и других городах, театры пекинской музыкальной драмы в ряде городов, Театр китайской песни и танца; Центральный оркестр китайских национальных инструментов, Ансамбль песни и танца народов Востока; Центральный национальный ансамбль песни и танца; ансамбли песни и танца в ряде городов; Союз китайских музыкантов; восемь высших музыкальных учебных заведений.

Китайские музыканты принимают активное участие в международных музыкальных конкурсах, нередко завоевывая первые места. Регулярно проводятся крупные музыкальные фестивали: «Шанхайская весна», «Фестиваль музыки и цветов Гуанчжоу», «Пекинский фестиваль хоровой музыки», «Музыкальная неделя Северо-Востока Китая», «Музыкальная неделя Северного Китая», «Музыкальная неделя Северо-Запада Китая», «Музыкальный фестиваль города весны» (г. Куньмин), «Харбинское лето», «Осень города источников» (г. Цзинань) и др.

Афиша концерта «Мы любим тебя!» Ars Trio (Taipei), к 100-летию со дня смерти Э. Грига (2007)

Видное место в музыкальной жизни страны занимает также художественная самодеятельность. Ежегодно организуются смотры: «Майские цветы» (Пекин), «Октябрьское пение», (Шанхай), «Концерты учебных заведений» (пров. Фуцзянь), «Фестиваль хоровой музыки учащейся молодежи» (Гуанчжоу) и т.д.

Что касается развития современной музыки на Тайване, то там первый симфонический оркестр был создан в декабре 1945 г. во главе с директором и дирижером Цай Цзикуем. В апреле 1946 г. в качестве дирижера был приглашен известный скрипач и композитор Ма Сы-цун, прорабо-

тавший с оркестром целый год. В 1947 г. оркестр издавал журнал «Юэсюэ», всего вышло четыре номера. В октябре 1948 г. оркестр под руководством Цай Цзи-куя исполнил Девятую симфонию Бетховена, тогда же оркестр в составе 85 человек стал общественной организацией. В 1951 г. оркестр был передан в ведение департамента образования тайваньского провинциального правительства. С июня 1970 г. его руководителем является Дай Цуй-лунь. Оркестр постоянно концертирует и часто гастролирует. Это старейшая музыкальная организация Тайваня. В музыкальной культуре Тайваня гармонично сосуществуют как фольклорное искусство тайваньских аборигенов, так и вершины мировой музыкальной классики. На Тайване активно действуют профессиональные труппы национальной оперы *цзинцзюй*, которая там именуется просто «китайской оперой». Исполнителей для них готовит Национальная Фусинская академия драматического искусства.

** *Арзаманов Ф.Г.* О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 5. М., 1987; *Васильченко Е.Н.* Музицирование на цине и его место в китайской культуре // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. М., 1986; *Вэй Янгэ.* Новая музыка Китая 20–40-х годов // Китайская культура 20–40-х годов и современность. М., 1993; *Еремеев В.Е.* Древнекитайское учение о системе 12 *люй* // Музыка и время. 2006. № 5, с. 44–51; *он же.* Символы и числа «Книги перемен». М., 2005; *он же.* Цитра *цинь* и ее числа // Число в науке и искусстве: Сб. материалов конференции. М., 2007, с. 47–55; *он же.* Числовая структура древнекитайской системы *люй* // Число: сборник научных работ. М., 2009, с. 305–314; Музыкальные инструменты Китая // Авториз. пер. И.З. Алендера. М., 1958; *Серова С.А.* Пекинская музыкальная драма (середина XIX — 40-е гг. XX века). М., 1970; *Шнеерсон Г.М.* Музыкальная культура Китая. М., 1952; *Liang Ming-yue.* Music of the Billion. An Introduction to Chinese Musical Culture. N.Y., 1985; *Reinhard K.* Chinesische Musik. Eisenach-Bassel, 1956; *Temple R.* The Genius of China. 3000 Years of Science, Discovery and Invention. Singapore, 1991; *Thrasher A.R.* The Sociology of Chinese Music: an Introduction // Asian Music. 1981. Vol. XII, № 2; *De Woskin K.J.* A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in Early China. Ann Arbor, 1982; *Wu Zuguang, Huang Zuolin, Mei Shaowu.* Peking Opera and Mei Lanfang. A Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master. Beijing, 1981.

См. также ст.: **Традиционный театр *сицюй***; т. 5, разд. **Акустико-музыкальная теория**.

А.Н. Желоховцев при участии В.Е. Еремеева

Оркестр традиционного театра пров. Гуандун

Танец

Традиция и новации

Танцевальное искусство. Уже в самых ранних письменных памятниках Китая — мантической эпиграфике **цзягувэнь** (см. т. 3) середины — конца II тыс. до н.э. присутствует иероглиф *у* [*13*] — «танец», свидетельствующий о глубокой древности обозначенного им явления. Его пиктограмма изображала танцующего человека с разведенными руками, держащими бычьи хвосты или перья (сделанные из них бунчуки, веера — *юй* [*5*], *мао* [*8*] или какие-то другие атрибуты), т.е. акцентировала движения рук. Позднее в нормативном для эпохи Цинь (221–207 до н.э.) написании *сяо-чжуань* («малая печать») снизу знака прибавилось симметричное изображение двух ног, видимо имевшее целью представить всю полноту танцевальных телодвижений.

В эпоху Чжоу (XII/XI–III вв. до н.э.) в ритуальных танцах формировались каноны символических движений. Профессиональные музыканты и танцоры исполняли их на императорских пирах и храмовых праздниках, представляя конкретные события, исторические и мифологические сюжеты. Эта традиция пронизала всю историю империи, в которой танцы сопровождали даже высшие богослужения, в частности жертвоприношение Небу (**тянь [1]**; см. т. 1, 2), совершавшееся Сыном Неба, т.е. самим императором. В ее основе лежало древнее представление, теоретически сформулированное в каноне **«Ли цзи»** («Записки о благопристойности», VI–I в. до н.э.; гл. 17/19 «Юэ цзи» — «Записки о музыке»; рус. пер.: В.А. Рубин, 1967; см. т. 1, 5): «наблюдая [устраиваемые] ими [правителями] танцы, узнаешь их благодать/добродетель (**дэ [1]**; см. т. 1)». Музыке (*юэ* [*1*]) и танцу придавалась важная воспитательная роль, поэтому обучение им получило широкое распространение.

С эпохи Чжоу танцы делились на две основные категории: «классические/изысканные» (*я-у*) и «разные/смешанные» (*цза-у*). Первые исполнялись в официальной и торжественной обстановке, при храмовых жертвоприношениях Небу, на дворцовых церемониях и приемах, подразделяясь тоже на два вида — гражданские (*вэнь-у*; см. т. 1, 2 **Вэнь**), или танцы с перьями (*юй-у*) и флейтой (*юэ-у*), и военные (*у-у*), или боевые (*бин-у*), со щитами (*гань-у*), *вань-у* и *сян-у*. По свидетельству Го Мао-цяня (1050?–1126) в «Юэфу ши цзи» («Собрание стихов **юэфу**», цз. 52; см. т. 3), они различались прежде всего общей ритуальной семантикой: у правителей, получивших трон по наследству, сначала шли гражданские танцы, а затем военные, у завоевавших его — наоборот. Разными были также их сюжеты и музыкальный аккомпанемент, стиль и композиция движений, облик и атрибуты танцоров. В частности, в гражданских танцах исполнители двигались медленно и спокойно, держа в левой руке флейту *юэ* [*2*], а в правой — перо или перья из хвоста длиннохвостого фазана (*ди* [*12*]) **(«Ши цзин»** — «Канон поэзии», I, III, 13, 3; см. т. 1, 3). Военные танцы, имитируя борьбу людей, человека и животного (*шоу-у*), боевые действия, строились на резких и агрессивных движениях с использованием щита (*гань* [*9*]) и клевца/копья (*гэ* [*6*]) или топора (ци [*11*]), в частности «красного щита и нефритового топора / топора с нефритом» (*чжу гань юй ци*) («Ли цзи», гл. 12/14). В описанном в «Ши цзине» (I, III, 13, 3) военном танце (*вань-у*) исполнитель-универсал использует и атрибуты гражданского. В **«Чжоу ли»** («Чжоуская/Всеохватная благопристойность»; см. т. 1), в частности в ч. 2, гл. 12 «Наставник [ритуальных] танцев» («У ши»), указаны также танцы с разноцветными бунчуками (*фу-у*), с бунчуками из бычьих хвостов (*мао-у*), с бунчуками из перьев (*хуан-у*) и «человеческие танцы» (*жэнь-у* [*1*]) и сказано, что боевые танцы исполнялись на жертвоприношениях горам и рекам, с разноцветными бунчуками — духам земли и злаков (**шэ-цзи**; см. т. 2), с перьями — четырем сторонам света (*сы фан*), с бунчуками из перьев — при жаре и засухе.

Сосуд с изображением танцоров. Из погребения IV–III тыс. до н.э.

«Разные/смешанные танцы» отличались свободой и разнообразием форм и стилистики, дви-

жений и музыкального сопровождения, жанровой и этнической принадлежности. Они смыкались с отмеченными еще в «Чжоу ли» представлениями *сань-юэ* («свободная/неупорядоченная музыка, разнообразные музыкальные [номера], эстрадные представления»), т.е. неофициальным музыкально-танцевальным искусством периферийных сельских районов эпохи Чжоу, которое с эпохи Хань отделялось от одобренного властью *чжэн-юэ* («правильная музыка») и постепенно сливалось с цирком, что и произошло при династиях Суй (581–618) и Тан (618–907). Ярким примером подобного танцевально-циркового единства служит очень популярный в дотанские времена акробатический «танец на (семи) тарелках» ([*ци*]-*пань-у*), или «с тарелками и чашками» (*бэй-пань-у*), «на тарелках и барабанах» (*пань-гу-чжи-у*), часто упоминаемый в классической литературе, особенно поэзии начиная с «Си цзин фу» («Ода Западной столице»; рус. пер.: С.В. Дмитриев, 2002, 2003, 2005) **Чжан Хэн** (78–139; см. т. 1, 3, 5), представленный в изобразительном искусстве и подробно исследованный С. Кучерой (1974, 1977).

В Китае как государстве «ритуала и музыки» (*ли юэ*), что зафиксировано в «Юэ цзи», последняя считалась «гармонизирующей и объединяющей» (*хэ тун*) «небо и землю» (*тянь ди*), чувства (*цин* [2]; см. т. 1 **Син [1]**), нравы и обычаи (*фэн су*), т.е. регулирующей социокультурные процессы и их религиозно-философские отражения, а потому интегрирующей все виды зрелищных искусств, связанных с ритмом и мелодикой. Это прежде всего касалось танца, который (*у* [*13*]) в словаре Сюй Шэня (ок. 58 — ок. 147) **«Шо вэнь цзе цзы»** («Изъяснение знаков и разбор иероглифов», ок. 100 г., гл. 5, ч. 2; см. т. 3) определен как музыка (*юэ* [*1*]), выраженная «с помощью ног во взаимной противоположности» (*юн цзу сян бэй*). Данная дефиниция прилагалась к иероглифу *у* [*13*] в написании *сяочжуань*, дополнившемся изображением пары ног, или, согласно Сюй Шэню, ключевым (**бушоу**; см. т. 3) знаком *чуань* [*3*], выражающим идею взаимной противоположности, которая, вероятно, передает бинарную (**инь–ян**; см. т. 1) структуру архаического танца. Воспроизведя еще одну, более древнюю (**гу вэнь**; см. т. 3), чем *сяочжуань*, форму *у* [*13*], Сюй Шэнь выделил в ней основной смысловой элемент — «перья, оперенный предмет (бунчук, веер)» (*юй* [*5*]), предположительно указывающий на атрибуты танцующего в исходной пиктограмме *у* [*13*]. Позднее, определяя различие двух синонимичных обозначений танца, образовавших современный термин *у-дао* («танец, пляска»), и основываясь на формулировке из **«Ши да сюй»** («Большое предисловие к „[Канону] поэзии“», VI в. до н.э. — II в. н.э.; см. т. 3), буддийский монах Си-линь (кон. X — нач. XI в.) из пекинского монастыря Чунжэньсы в словаре «Сюй и-це цзин инь и» («Продолжение „Звучаний и смыслов всех сутр/канонов“», цз. 8) определил, что использование «рук называется танцем (*у* [*13*]), а ног — плясом (*дао* [*5*])». Это понимание соответствует древнейшему смыслу *у* [*13*].

Согласно традиционной теории, запечатленной прежде всего в «Юэ цзи» и «Ши да сюй», музыка и танец неразрывно связаны со стихами и песнями, являясь предельным выражением сердечных чувств и благодати/добродетели: «Благодать/добродетель — вершина (*дуань* [*1*]) [индивидуальной] природы (**син [1]**; см. т. 1), музыка — цвет (*хуа* [*4*]) благодати/добродетели. Металл, камень, шелк, бамбук — [материалы] музыкальных инструментов (**ци [2]**; см. т. 1). Стихи (**ши;** см. т. 3) и слова (*янь* [*2*]) — это воля (*чжи* [*3*]), песни (*гэ* [*4*]) и декламации (**юн [1]**; см. т. 3); звуки (*шэн* [*3*]), танцы и движения (*дун* [*1*]; см. т. 1 **Дун–цзин**) — манеры (*жун* [*1*]), а корень [всей] триады — в сердце (**синь [1]**; см. т. 1)» («Юэ цзи»); «Стихи — воплощение воли, находятся в сердце как воля, проявляются в словах как стихи. Чувства движутся внутри (*чжун* [*1*]) и формируют (**син [2]**; см. т. 1) слова. Когда слов недостаточно, следуют причитания (*цзе* [*13*]) и плачи (*тань* [*2*]). Когда причитаний и плачей недостаточно, следуют декламации и песни. Когда деклама-ций и песен недостаточно, непроизвольно (*бу чжи*; см. т. 1 **Чжи–син**) руки [пускаются] в танец, а ноги — в пляс» («Ши да сюй»; оба пер. А.И. Кобзева). Непроизвольность эмоций не исключает строгих канонов (*цзин* [*1*]; см. т. 1 **Цзин–вэй**, **Цзин-сюэ**) в танце. Их основа заложена религиозным ритуалом, в котором танец и музыка совместно играли важную роль.

Древнекитайский танец с длинными рукавами. Нефритовая статуэтка эпохи Хань

Музыка, танец, театр, цирк и кино

Танец воспели в жанре оды (**фу**; см. т. 3) уже самые первые поэты. Известно, что «Оду танцу» («У фу») сочинил **Сун Юй** (319/290–262/233 до н.э.; см. т. 3). Она не сохранилась, но одноименные произведения, вошедшие в **«Вэнь сюань»** («Литературный изборник», VI в.; см. т. 3), создали Фу И (47?—92) и Чжан Хэн. Фу И в зачине процитировал высказывание Сун Юя: «танцем исчерпывается помысел (*и* [*3*])», поэтому чтение стихов уступает слушанию музыкальных звуков, а последнее — созерцанию танцевальных форм (*син* [*2*]), что соответствует положению «Ши да сюй». Согласно Чжан Хэну, песни и танцы, как сильный ветер и своевременный дождь, благотворно «изменяют нравы и обычаи».

В эпоху Хань (III в. до н.э. — III в. н.э.) танцевальное искусство испытывало влияние **конфуцианства** (см. т. 1, 2), приобретшего ритуальные функции. Ритуальные танцы перестали сопровождаться магическими заклинаниями, исступленными выкриками, характерными для них с глубокой древности, и в соответствии со строгими правилами вместе с музыкой подчеркивали величие и торжественность обряда. Появились храмовые танцы, исполнявшиеся в храмах предков, и танцы, связанные с абстрактными идеями. В частности, внутренняя гармония светлого, активного, мужского и темного, пассивного, женского начал **инь–ян** (см. т. 1) выражалась в принципе *дуй-би* («контраст, противопоставление»), требовавшем сочетания овальных и прямых линий, энергичных и мягких, медленных и быстрых ритмов, симметрии встречного движения рук, ладоней, ступней. Предполагалась также согласованность (*дяо-хэ*) всех движений и танцевального рисунка в целом с эмоциональным состоянием исполнителя, цветовой гаммой костюмов и т.д. Древняя космология, сопряженная с культом неба и земли, транспонировалась в танец, схема которого вписывалась в квадрат — символ земли и была ориентирована по странам света. Четкую пространственную ориентацию и соответствующую символику приобрели также отдельные движения. Доминантой хореографической композиции была не поза, как в индийском классическом танце, и не последовательное чередование скульптурных поз, а слияние движущихся фигур. Как в каллиграфии, приобрели особое значение комбинация линий и общий рисунок композиции. В более позднем танцевальном искусстве сохранились распространившиеся тогда построения в виде иероглифических благопожеланий, например «Благополучия/умиротворения Поднебесной». Во II в. до н.э. в столице **Чанъани** была учреждена Музыкальная палата (Юэфу), ведавшая певцами, танцовщиками и танцовщицами (числом до 800), собранными из различных областей.

В последующие столетия обогащались репертуар и техника исполнения; большое развитие получили самодеятельные танцы. В эпоху Суй (581–618) в г. Дунду (ныне **Лоян**) во время празднеств в песенно-танцевальных представлениях участвовало до нескольких десятков тысяч человек.

Эпоха Тан (618–907) отмечена расцветом танца и эстетической разработки его основных принципов. Танцы стали делиться на группы: *цзянь у* («твердые/энергичные»), *жуань у* («мягкие/нежные»), *цзы у* [*1*] («иероглифичные»), *хуа у* («цветочные»), *ма у* («конные») и др. Первые две дали название основным категориям танцевальной эстетики, определившим ее дальнейшее развитие. Эти группы, восходящие к гражданским и военным танцам эпохи Чжоу, основывались на древнем дуализме сил *инь–ян*. Сюда добавились принципы: *цин* [*6*] («легкий») и *пяо* («носиться по ветру, колыхаться»), соотносящие танец со свободной стихией волн и облаков. Основой танцевальной техники являлась не статика прямолинейной, устойчивой позиции рук и ног, а изогнутость, таившая в себе потенцию движения и закрепленная в принципе *юань* [*4*] («округлый»). Такая интерпретация раскрывала в танце целостную картину бытия.

Ли Лун-цзи, ведущий актер танского «Грушевого сада»

В эпоху Тан, с одной стороны, завершилось выделение танца из синкретического единства с музыкой и песенной поэзией в самостоятельный вид искусства, с другой стороны, он на новом уровне постепенно стал опять соединяться с пением и словом, что привело к рождению музыкальной драмы *сицюй*. Крупный сановник (*цзай-сян*), мыслитель и историк **Ду Ю** (735–812), составивший первую энциклопедию государственного управления **«Тун дянь»** («Всепроникающий свод», 766–801; обе ст. см. т. 4), центральный (пятый) из ее девяти основных разделов посвятил музыке и в

гл. «Танец» теоретически обосновал их неразрывную взаимосвязь: «Музыка, [проникающая] в уши, называется звуком, [а попадающая] в глаза — движением/позой (*жун* [*Л*]). Звук, [который] отзывается в ушах, может быть услышан и воспринят; движение, [которое] спрятано в сердце, нельзя созерцать. Поэтому совершенномудрые (**шэн [1]**; см. т. 1) применяли/заимствовали щит и топор, перья и бунчук, чтобы сделать выразительными движения [и позы танца], делали резкие движения руками и энергичные — ногами, чтобы [более] заметным был его смысл. Когда звуки и движения подобраны гармонично, тогда великая музыка совершенна» (пер. С. Кучеры).

Да-цюй («большая сюита») — одна из основных форм соединения пения, стихов (*ши* и *цы* [*Л*]) и танца посредством сюжета, возникшая еще в эпоху Хань, состояла из трех частей: музыкальной, песенной и песенно-танцевальной с преобладанием танца. Популярный в эпоху Тан «Танец в радужных юбках и одеждах из перьев» («Ни-чан юй-и у»), к которому ранее была написана «Мелодия радужных юбок и одежд из перьев» («Ни-чан юй-и цюй»), изначально называвшаяся «Мелодией брахмана» («Поломэнь цюй»), воссоздавал образ райских чертогов и обитающих там небожителей. Другая форма, приведшая к появлению синтетического театрального спектакля, — сюжетная пантомима (*я цзацзюй* — «немой фарс»). Развитие танцевального, песенно-музыкального и театрального искусства способствовало созданию системы профессиональной подготовки. В 714 г. было организовано несколько придворных учебных заведений под общим названием *Лиюань* («Грушевый сад»). В одном из них — «Чудесном саду небожителей» — обучали пению и танцам детей, выступавших при дворе. Танец пользовался огромной популярностью при дворе не только династии Тан, но и в более позднее время.

В эпоху Сун (960–1279) замедлилась профессионализация танца, все более превращавшегося во вспомогательный элемент зрелища, как правило его завершающий. Это было время становления синтетической формы спектакля и рождения нового типа актера, владевшего вокальным искусством, словом и танцем, близким по форме к сценическому движению. Театральная пантомима сохранила свою популярность и продолжала развиваться.

С расцветом литературной драмы в эпоху Юань (1271–1368) танец полностью подчинился театру, и затем в XV–XVIII вв. при династиях Мин и Цин о нем осталось мало сведений как о самостоятельном искусстве. Но в театре танцевальное искусство усовершенствовалось, особенно в куньшаньской музыкальной драме (*куньцюй*), сложившейся в XIV–XV вв. в пров. Цзянсу и включавшей большие танцевальные эпизоды (см. разд. **Музыка**). Позднее многие спектакли *куньцюй* превратились в балеты-пантомимы («Юй чай чуань» — «Предание о нефритовой шпильке», «Цю цзян» — «Осенняя река» и др.). В пекинской музыкальной драме (**цзинцзюй**), возникшей в кон. XVIII — нач. XIX в., балеты-пантомимы получили широкое развитие («Сань ча коу» — «На перекрестке трех дорог», «Нао тянь гун» — «Переполох в небесном дворце»).

В 1949 г. была создана Первая танцевальная труппа при Центральной театральной академии; подобные труппы создавались и по всей стране. В 1953 г. состоялся 1-й Всекитайский фестиваль музыки и танца. К началу 1960-х годов в КНР работали свыше двадцати танцевальных коллективов.

Танцовщица и хореограф Дай Ай-лянь

Балет. С европейским классическим балетом китайского зрителя познакомили в 1920-е годы приезжавшие на гастроли русские артисты и педагоги, однако создание собственного балета европейского типа началось лишь через три десятилетия. После образования КНР была сформирована Первая танцевальная труппа при Центральной театральной академии. Подобные коллективы создавались по всей стране. В них выступали артисты старшего поколения — Дай Ай-лянь, У Сяо-бан, Цзя Цзу-гуан, Ху Го-ган, Чжао Дэ-сян (один из первых балетмейстеров, овладевших европейским классическим танцем) и более молодые — Чжао Цин, Бай Шу-сян, Лин А-мэй, Лю Дэ-кан, Сун Тяньлу и др. В 1952 г. под руководством выдающегося театрального деятеля и теоретика Оуян Юй-цяня (1889–1961) создано Китайское общество изучения танцевального искусства (*Чжунго удао ишу яньцзю хуй*), которое с января

Музыка, танец, театр, цирк и кино

1958 г. начало издавать ежемесячный (с 1962 по 1965 г. — двухмесячный) журнал «Танец» («Удао»). В 1953 г. состоялся 1-й Всекитайский фестиваль музыки и танца. Во 2-й половине 1950-х годов танцовщица и хореограф Дай Ай-лянь, соединив европейский балет и китайский классический танец, поставила первое значительное произведение — «Голубь мира». В результате сценической обработки народных танцев были созданы балеты «Танец лотоса» («Хэхуа у»), «Дружба» («Ю-ай»), «Сбор чая и ловля бабочек» и др.

Для подготовки национальных кадров в 1954 г. организовано Пекинское хореографическое училище (*Бэйцзин удао сюэсяо*, художественный руководитель Дай Ай-лянь, 272 студента); при нем созданы курсы балетмейстеров под руководством советских педагогов В.И. Цаплина (1955), П.А. Гусева (1958), организованы отделения классических и народных танцев. Там же преподавали О.А. Ильина, Н.Н. Серебренников, В.В. Румянцева. В 1959 г. из первых выпускников училища сформирована Экспериментальная балетная труппа (*Бэйцзин удао сюэсяо шиянь балэйу туань*), впервые в Китае исполнявшая мировую классику и впоследствии превратившаяся в Центральную балетную труппу (*Чжуньян балэйу туань*). Ее репертуар состоял из балетов и концертных номеров, поставленных П.А. Гусевым (1958–1960): «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, «Корсар» и «Жизель» А. Адана, «Красавица рыбка» Цу Мин-сина, У Цзу-цяня (совместно со студентами-балетмейстерами, силами учащихся отделений китайского и европейского классического танца), и Р.В. Захаровым (1962) «Бахчисарайский фонтан» Б.В. Асафьева. В 1964 г. в училище недолго преподавала английская балерина Б. Грей (B. Grey), поставившая па-де-де из «Спящей красавицы» П.И. Чайковского.

В 1953 г. в Пекине открылся первый в Китае Центральный экспериментальный оперный театр (*Чжуньян шиянь гэцзюй юань*). В 1963 г. на основе его инструментального, оперного и балетного подразделений был создан Центральный театр оперы и балета (*Чжуньян гэцзюй уцзюй юань*), в 1978 преобразовавшийся в Центральный оперный театр (*Чжуньян гэцзюй юань*), который, в свою очередь, в 1996 г. объединился с Центральной балетной труппой в Центральный театр оперы и балета (*Чжуньян гэцзюй балэйу цзюйюань*). Одной из ранних постановок был балет Лян Кэ-сяна «Белая змейка» / «Предание о Белой змее» («Бай шэ чуань», 1957, балетмейстеры Ван Пин, Ван Си-сянь и др.), созданный на традиционную музыку по одноименной музыкальной драме (пьеса *цзинцзюй* в 1952 г. была переработана **Тянь Ханем;** см. также т. 3). Другие первые спектакли национального балета основывались также на легендах — «Волшебный фонарь лотоса» (музыка Чжан Сяо-хуа, балетмейстеры Ли Чжун-лин, Хуан Бо-шу, под руководством В.И. Цаплина и Ли Шао-чуня), «Башня Лэйфэнта» (музыка Лян Кэ-сяна) или историко-революционных событиях — «Восстание Союза малых мечей» Шан И , «Пять красных облаков» (1959, Гуанчжоуский армейский ансамбль, Экспериментальный театр) и пр.

В 1960 г. основана Шанхайская балетная школа с отделениями китайского и европейского классического танца. Преподававшие там выпускники Пекинского хореографического училища к 1964 г. подготовили 2-й акт «Лебединого озера», фрагменты из «Щелкунчика» П.И. Чайковского, «Дон Кихота» Л.Ф. Минкуса, «Пламя Парижа» Б.В. Асафьева и др. Тогда же в стране функционировали свыше 20 танцевальных коллективов, однако позднее, с началом **«культурной революции»** 1966–1976 гг. (см. т. 4, с. 331–351) под лозунгом превращения танца в революционное массовое и национальное искусство из репертуара были изъяты все балетные спектакли предшествующих лет; их заменили дивертисменты, чаще всего на военные сюжеты, в частности «Красный женский отряд» (1964, сценарий и постановка Ли Чэн-сяна, Цзян Цзу-хуя, Ван Си-сяня на основе европейской хореографии), который исполняла Рабоче-крестьянская солдатская балетная труппа (основана в 1963 г.). В дальнейшем балет имел несколько редакций и вошел в число семи/восьми «революционных образцовых спектаклей» (**гэмин янбань си**), которые в период «культурной революции» были разрешены руководством страны и исполнялись подконтрольными Цзян Цин тремя труппами пекинской музыкальной драмы и двумя балетными коллективами.

Образцовый балет «Седая девушка»

После «культурной революции» началось возрождение классического балета. Стали создаваться новые коллективы, в 1979 г. образована самая крупная в Китае Шанхайская балетная труппа; в ее репертуаре популярные спектакли на сюжеты китайских авторов («Подлинная история А-кью» — «*А Q чжэн чжуань*» **Лу Синя**; см. т. 3; «Гроза» — «Лэйюй» **Цао Юя**; см. также т. 3; «Седая девушка» — «Баймао нюй»), а также классические русские балеты («Лебединое озеро» и «Щелкунчик» П.И. Чайковского, «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева и др.). Среди ведущих исполнителей — Сунь Шэнь-и, Фань Сяо-фэн.

В 1981 г. образована Ляонинская балетная труппа под руководством Ван Сюнь-и, создавшая национальные спектакли: «Монгольское имя», «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай» **(«Лян Шань-бо юй Чжу Ин-тай»**; см. т. 3), «В двух родниках отражается луна». Ее ведущие артисты — Чэнь Мэй, Ян Сяо-гуан. Результаты усиления в 1980-е годы творческой активности были продемонстрированы на состоявшемся в 1985 г. 1-м Всекитайском конкурсе балета, где были показаны и зарубежная классика, и национальный балет, крупным достижением которого признан спектакль «Цветами осыпан Шелковый путь». В 1993 г. создана Гуанчжоуская балетная труппа под руководством Чжан Дань-даня, наряду со всемирно известной классикой поставившая национальные балеты: «Фея реки Ло» («Ло-шэнь у»; см. т. 2 **Ло-шэнь**), «Таинственный/темный феникс» и др. Выросло количество балетных коллективов, работающих в Пекине, Шанхае, Ханчжоу, Сучжоу, Цзилине/Гирине, во Внутренней Монголии. 3-й Всекитайский фестиваль балета 1997 г. засвидетельствовал его значительное развитие. Среди лучших спектаклей оказались «Таинственный/темный феникс», «В двух родниках отражается луна» (на сказочные сюжеты), «Жертвы во имя весны» (о расстрелянном поэте Инь Фу, 1909–1931), «Излом чувств» (по мотивам «Грозы» Цао Юя), «Юаньминъюань — любовь и ненависть» (музыка Чжао Ли-пина).

В спектаклях начала XXI в. находит отражение синтез балетного и циркового искусства и современных стилей танца. Например, балет «Лебединое озеро» в 2005 г. был поставлен совместными усилиями Цирковой труппы бойцов Гуандунского военного округа НОАК и Шанхайской компанией по организации представлений современного танца. В этом же направлении в настоящее время работают театр танца «Клауд гейт» (Тайвань) и Труппа современного танца (Сянган/Гонконг).

В развитии танца модерн на Тайване учитываются национальные вековые традиции. Тайваньская труппа Performing group демонстрирует музыкально-танцевальные композиции с использованием традиционной техники **тай цзи цюань** («кулак Великого предела»; см. т. 1 **Тай-цзи**) и в целом боевых искусств (*у-шу*). Их сопровождает игра на барабанах, создающих ритмико-музыкальный образ космических и мироустроительных процессов, описанных в философской классике. Претворенная на сцене Philosophy of Motion тесно связана и с **буддизмом** (см. т. 1, 2), в особенности медитацией **школы чань** (см. т. 1, также т. 1, 2 **Чань-сюэ**, т. 2 **Чань-цзун**).

Композиция в постановке труппы неоклассического танца. Тайвань

** *Кучера С.* Древнекитайское «варьете» // V НК ОГК. М., 1974. Вып. 1, с. 49–59; *Серова С.А.* «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. М., 1979; *Оуян Юй-цянь.* И-дэ юй-чао (Скромные достижения и второстепенные находки) (1951–1959). Пекин, 1959; *Сун Цзин-чэнь.* Удао цзянцзо (Курс лекций о танце). Пекин, 1958; *У Сяо-бан.* Удао цзичу чжиши (Основные знания о танце). Пекин, 1957; *Чжоу И-бай.* Чжунго сицюй ши чан пянь (Полная история китайского театра). Пекин, 1960; *он же.* Чжунго сицюй юй удао (Китайский театр и танец) // *он же.* Чжунго сицюй лунь цзи (Собр. статей о китайском театре). Пекин, 1960; *Grey B.* Through the Bamboo Curtain. L., 1965; *Wang Kefen.* The History of Chinese Dance. Beijing, 1985.

А.И. Кобзев, С.А. Серова

Происхождение и развитие

В китайских мифах и легендах происхождение танцевального искусства устойчиво соотносится с древними божествами. Так, богине **Нюй-ва**/гуа (см. т. 2) приписывается создание музыкального инструмента — *шэн* [*6*] (*хулу-шэн*, «губной органчик»), сделанного из тыквы горлянки (*хулу*), и танца «Ху-шэн у» («Танец, под [аккомпанемент] *шэна*»), который следовало исполнять каждый второй месяц года по лунному календарю **инь-ян ли** (см. т. 2) во время жертвоприношений богине. Еще два древних танцах — «Юнь-мэнь да цзюань» («Великое собрание [у] Облачных ворот») и «Фу ли» («Хождение за сохой») связывают с Желтым императором/первопредком (**Хуан-ди**, см. т. 2) и Божественным земледельцем (**Шэнь-нун**, см. т. 2) соответственно. Первый предназначался для чествования Хуан-ди; второй, который, согласно литературным описаниям, представлял собой сложное действо, исполнявшееся несколькими группами участников и распадавшееся на восемь самостоятельных частей, в которых последовательно возносились хвалы высшим силам и высказывались просьбы о ниспослании новых благ (хорошего урожая, мирной жизни, увеличения поголовья домашних и диких животных и т.д.). Особый интерес вызывает танец «Гэтянь-ши чжи юэ» («Музыка рода Гэтянь»). Описаны также танцы, созданные по повелению совершенномудрых государей древности или ими самими и исполнявшиеся при их правлении: при **Яо** (см. т. 2) — «Да чжан» («Великое совершенное»), при **Шуне** (см. т. 2) — «Да Шао» («Великая [музыка] Шао»). В этих преданиях отражены представления о глубоко архаическом происхождении танцевального искусства, его сакральности и исходных связях как с ритуалистикой, так и с институтом верховной власти. Есть также сведения о военных танцах, например «Чи-ю си» («Представление [о] Чи-ю»), напоминающем о победе Хуан-ди над чудовищем **Чи-ю** (см. т. 2). Он исполнялся танцорами в масках с рогами и имитировал борьбу мифических персонажей. Еще одна, судя по названию военная, пляска — «Гань-ци у» («Танец [со] щитами и топорами»). По-видимому, танец мыслился изначально родственным и боевым искусствам (*у-шу*). Новейшие археологические находки подтвердили правильность подобных представлений о танцевальном искусстве, которое действительно возникло еще в доисторические времена, по меньшей мере в середине эпохи неолита, длившейся, по современным данным, с IX по III тыс. до н.э. Известны несколько керамических изделий с росписями, воспроизводящими танцы, а также внушительное число наскальных рисунков с танцующими фигурами, найденных во многих местах Китая (совр. пров. Юньнань, Шэньси, Ганьсу, Синьцзян-Уйгурский автономный район, Внутренняя Монголия). В ряде композиций представлены коллективные пляски. Например, на камнях, найденных в горах Хэйшань (пров. Ганьсу, 1972), изображено тридцать фигур, сгруппированных в три противостоящие друг другу шеренги. Есть также изображения танцоров в боевом облачении. Большинство этих рисунков связывают с предками «малых народностей» — *мяо*, *чжуан* и др., что совпадает с литературными сведениями о возникновении некоторых древних танцев (в т.ч. «Чи-ю си») в некитайской (неханьской) этнической среде. Таким образом, танцевальное искусство имело не только очень древнее, но и гетерогенное происхождение, вобрав в себя различные региональные и этнические традиции танца.

В эпоху первого государства — Шан-Инь (XVII/XV–XII/XI вв. до н.э.), историчность которого доказана археологически, началось превращение танца в относительно самостоятельный вид искусства. Прежде всего, возросла его роль в ритуале, что потребовало профессионально подготовленных исполнителей, которые в «надписях на гадательных костях» (*цзягувэнь*) названы термином *вань*. Сочетания *да вань* («великий *вань*») и *до вань* («множество *вань*»), видимо, обозначали главных танцоров и всю массу участников соответственно. В ритуальных танцах практиковалось облачение танцоров в специальные одеяния, нередко включавшие в себя головные уборы из перьев, впервые упомянутые в связи с танцем в честь легендарного основателя Шан-Инь — **Чэн-тана** (см. т. 2). В дальнейшем они использовались в двух основных танцах — «Юй у» («Танец [с] перьями»), входящем в ритуал жертвоприношения Западной части света (Си фан), и «Хуан у» («Танец августейших пред-

Изображение танцоров периода Чунь-цю

ков»), сопровождавшем жертвоприношение предкам правящего дома и исполнявшемся исключительно женщинами. При Шан-Инь наметилась тенденция к превращению танца в придворное увеселительное зрелище. Такими были танцы при дворе последнего государя Шан-Инь — Чжоу-синя (Ди-синь, 1075–1046 до н.э.), например «Инь шэн» («Фривольные мелодии») и «Мими чжи инь» («Низменные звуки»), к которым, как это явствует из названий, потомки относились крайне отрицательно. Возможно также, что в эпоху Шан-Инь появился «Цзоу у» («Ритмичный танец»), при исполнении которого танцоры либо играли на музыкальных инструментах, либо выстукивали ритм ногами и руками. И сегодня у различных народностей Китая имеются «ритмичные танцы», например «Яо-гу у» («Танец под поясной барабан»), «Хуа-гу у» («Танец под раскрашенный барабан»), «Тун-гу у» («Танец под бронзовый барабан»). Первоначально возникнув, судя по всему, в ритуальной стихии, они со временем превратились в народные танцы.

Указанные тенденции нашли продолжение в эпоху Чжоу (XII/XI–III вв. до н.э.), ознаменовавшуюся попыткой реставрации древних танцев, в результате которой образовались два корпуса придворно-ритуальных танцев: «Лю дай у» («Танцы шести эпох»), включавшие в себя произведения, связанные с именами легендарных правителей прошлого, наподобие «Да Шао» или «Да Инь» («Великая [музыка] Инь»); и «Сяо лю у» («Малые шесть танцев»). Судя по письменным данным, среди «Танцев шести эпох» особой сложностью отличался «Да у у» («Большой воинственный танец»), созданный Чжоу-гуном (XII/ XI в. до н.э.), младшим братом основателя государства Чжоу — У-вана (?–1043 г. до н.э.). «Да у у» представлял собой театрализованное действо из шести частей, изображавших эпизоды войны чжоусцев против Шан-Инь. В «Малые шесть танцев» вошли произведения, исполнявшиеся при династии Чжоу во время факультативных религиозных и придворных церемоний. Наряду с «Юй у» и «Хуан у» это «Фу у» («Танец [с] бунчуками»), «Мао у» («Танец [с] бычьими хвостами»), «Гань у» («Танец [со] щитами») и «Жэнь у» («Танец [простых] людей»). «Фу у», исходно ритуальный танец в честь божеств земли и злаков, исполняли держа в руках бамбуковый шест с шелковыми лентами. Представление «Мао у» и «Гань у» тоже предполагало наличие атрибутов, обозначенных в названии. Все перечисленные танцы могли исполняться и детьми, им обучавшимся. Из других танцев Чжоу отдельного упоминания заслуживают «Сян у» («Танец слонов») и «У шао» («Танец [с] черпаками»). Первый возник еще при династии Шан-Инь как имитация охоты на слонов, а при Чжоу превратился в театрализованное представление, исполнявшееся при дворе царя (64 танцорами) и удельных правителей (48 или 32 танцорами). Исполняя «У шао», танцоры держали в руках различные музыкальные инструменты. Перечисленные танцы, различаясь в уровне сложности, играли важную роль и в образовательном процессе: в 13 лет подростки овладевали «У шао», затем приступали к «Сян у» и только с 27 лет учились другим танцам. В придворные зрелища включались также танцы низов и чужеземцев.

Начиная с эпохи Хань (III в. до н.э. — III в. н.э.) к письменным свидетельствам добавились произведения изобразительного искусства — стенописи, рельефы на каменных и керамических плитах и так называемая погребальная пластика, обильно воспроизводящие танцевальные сцены и отдельные фигуры в танце. Плоскостные или трехмерные фигуры танцовщиц стали распространенным мотивом декора нефритовых подвесок ханьского времени. Новацией стало, во-первых, развитие «женского» танца, поскольку ему стали специально обучать и девушек. Во-вторых, началось проникновение элементов корейских, индийских и центральноазиатских танцев, с которыми китайцы познакомились благодаря дипломатическим и торговым связям, установившимся в результате войн (например, покорения древнекорейского государства) и открытия Великого шелкового пути. В-третьих, явно возросла эстетизация, что особенно заметно на примере «Сю у» («Танец рукавов», позже он стал называться «Цзинь у» — «Танец [с] повязками»). Он исполнялся исключительно девушками (преимущественно хрупкого

Ханьские *байси*

телосложения, с узкой талией), одетыми в специальные костюмы с длинными рукавами. Производя сложные и красивые движения, они взмахивали рукавами, как парящие птицы крыльями. В дальнейшем к рукавам стали прикреплять узкие шелковые полотнища и снабжать их изнутри тонкими бамбуковыми палочками, благодаря которым танцовщица еще более искусно управляла своим костюмом. Особое значение придавалось мимике исполнительницы, ее умению нравиться зрителям.

Одним из самых сложных ханьских танцев считался «Гу у» («Танец [на] барабане»), подразделявшийся на «Пань гу у» («Танец [на] плоском барабане») и «Цзянь гу у» («Танец на большом барабане»). Первый исполняли, вставая на кожаную мембрану либо на специальные металлические тарелки, установленные рядом с барабаном, и отбивая по ним ритм ногами. На танцорах, как и в предыдущем случае, были костюмы с длинными и широкими рукавами, которые они вскидывали вверх. «Цзянь гу у» являлся одной из важных частей *бай-си* («сто представлений/игр») — зрелища, совмещавшего в себе цирковые номера, танцы и боевые искусства. При исполнении «Цзянь гу у», танцор бил ногами в барабаны, поставленные на ребро. Вариант этого танца сохранился у южной народности *мяо*.

Еще большую популярность, чем раньше, обрели танцы с различными атрибутами: не только барабанчиками, бубенцами, веерами (и другими предметами обихода), но и с оружием, как показывают названия: «Цзянь у» («Танец [с] мечом/мечами»), «Гунь у» («Танец [с] палкой/палками»), «Дао у» («Танец [с] ножами»), «Гань у» («Танец [со] щитом/щитами»). Таким образом, развивалось совмещение танца с боевыми искусствами и цирком, что способствовало, например, появлению танца «Цзюэ ди» («Состязание»), который изображал бой быков: исполнители были одеты в соответствующие костюмы с масками, увенчанными рогами. Восходя, видимо, к ритуальной мистерии, он превратился в танцевально-трюковое зрелище.

Несмотря на исторические коллизии III–VI вв. (гибель империи Хань, раздробленность страны с частичным завоеванием иноземцами), искусство обогатилось рядом новых, порою экстравагантных видов танца, из которых наиболее примечательны «Бай чжу у» («Танец [с] белым полотном»), «Пай сюн у» («Танец [с] битьем [себя в] грудь»), «Ли ши у» («Танец силачей»), «Бэй пань у» («Танец [с] чашечками и тарелками»). Возникший в самом конце эпохи Хань, «Бай чжу у» происходил от «женского» ритуального танца и окончательно оформился в эпоху Восточной Цзинь (Дун Цзинь, 317–420), став одним из самых популярных при дворе. Танцовщицы, одетые в платье из очень легкого и тонкого шелка, использовали длинные белые полотнища, подобные шалям. Особое значение придавалось движениям рук и ткани, которую девушки поднимали над собой. В танце преобладали мягкость и изящество движений, плавность которых подчеркивалась введением в композицию контрастных па в быстром темпе с резкими поворотами. В северных чужеземных государствах мужчины тоже могли танцевать с шалью, о чем свидетельствует стенописное изображение в **Дуньхуане** (Могао) танцора крупного телосложения с длинной шалью в руках. «Пай сюн у» танцевали мужчины с обнаженными торсами, которые в такт музыке похлопывали себя по спине, груди, плечам и даже ногам. «Ли ши у» — тоже мужской танец, призванный подчеркнуть физическую крепость человека и, судя по стенописным изображениям в Дуньхуане, исполнявшийся рослыми танцорами, держащими в руках камни. «Бэй пань у» — «женский» танец, включавший жонглирование керамической посудой (широко распространенное в современном китайском цирке).

Важной новацией стало и появление знаменитостей. Сохранились имена/прозвища мужчин — Фэн Сяолянь, Ши Чоу-до (Чоу-до — прозвище, связанное с комическим амплуа *чоу* [*5*]; или Шичоудо — транскрипция чужеземного имени) и женщин — Чжан Дань / Чжан-дань, Чэнь Чжу / Чэнь-чжу/.

Реставрация централизованной империи повлекла за собой новые попытки стандартизации танцевальных, прежде всего придворных, выступлений. Первая такая реформа была проведена основателем династии Суй (581–618) — Ян Цзянем (541–604, Вэнь-ди, 581–604), создавшим очередной нормативный репертуар из семи придворных танцев «Ци бу юэ» («Музыка семи катего-

Танцовщица. Стенопись в Дуньхуане

рий [т.е. Китая и шести других стран и народов]»). Следующий суйский монарх — Ян Гуан (569–518, Ян-ди, 604–617) добавил еще два танца, а в эпоху Тан их список увеличился до десяти — «Ши бу юэ» («Музыка десяти категорий»). Эти танцы исполняли во время религиозных и светских ритуалов при дворе, включая пиршественные церемонии и прием иностранных дипломатов. Костюмы и грим всех танцоров были одинаковы. Сами танцы состояли из нескольких частей, различавшихся сложностью исполнения. В соответствии с внешнеполитической открытостью властей Суй и Тан в придворный обиход вошли чужеземные танцы — например, «Юйтянь фо цюй» («Буддийские мелодии Юйтяня/Хотана») и «Лянчжоу у» («Танец Лянчжоу») северо-западных народностей и «Танец льва» («Шицзы у») из «Си лян юэ» («Музыка Западного Лян») или «Тяньчжу юэ» («Музыка Тяньчжу/Индии») и «Кан-го юэ» («Музыка государства Кан/Хорезма») индийского и центральноазиатского происхождения.

Все придворные танцы делились на две категории: «Цзо-бу цзи» («Представление [с музыкантами, аккомпанирующими] сидя») исполнялись во дворце, в этом случае обычно было от 3 до 12 исполнителей; «Ли-бу цзи» («Представление [с музыкантами, аккомпанирующими] стоя») — вне его, нередко на открытом воздухе, и тут количество исполнителей возрастало до 64–180 человек. Такие танцы перерастали в театрализованные постановки.

Параллельно с определением нормативного репертуара в созданном еще в эпоху Северной Ци (550–577) ведомстве жертвоприношений *Тай чан сы* (Приказ Великого постоянства) и включенной в него при Тан придворной *Нэй цзяо фан* (Внутренняя палата обучения) учили ритуальным и придворным танцам соответственно. Специальные музыкально-танцевальные образовательные учреждения под общим названием *Цзо ю цзяо фан* (Левые и правые палаты обучения) были открыты в провинциях.

Дальнейшее развитие получили и популярные танцы, также обогатившиеся многими заимствованными элементами, например, «Ху сюань у» («Танец варварского/хуского кружения») пришел из Центральной Азии и исполнялся на маленьком ковре девушкой, облаченной в наряд из очень тонкой ткани, с длинной накидкой на плечах. Костюм дополняли многочисленные яркие шейные и ручные украшения. Основу танца составляли движения рук, настолько изящные и плавные, что создавали впечатление парящих в воздухе снежинок. Танцовщица выполняла большое число поворотов и вращений. Этот танец, пользовавшийся огромной популярностью у простых горожан и при дворе, особенно полюбился императору Сюань-цзуну (прав. 712–756), который приказал обучить ему наложниц и придворных дам. Его прекрасно исполняла знаменитая фаворитка императора — Ян-гуйфэй (Ян Юй-хуань, 719–756), воспетая танскими гениями **Ли Бо**, **Ду Фу**, **Бо Цзюй-и** (все см. т. 3). Это был далеко не единственный случай проникновения популярного танца в придворную среду. Не менее широкое признание получил, например, «Цзянь-ци у» («Танец с мечом»), исполнявшийся с оружием, но тоже девушкой. Он сопровождался барабанным боем, напоминавшим раскаты грома, что усиливало внутреннее напряжение зрителей. Сохранилось имя/прозвище самой знаменитой его исполнительницы — Гунсунь да-нян (госпожа Гунсунь), также воспетой Ду Фу. По приглашению **Тан Тай-цзуна** (прав. 627–649; см. т. 4, 5) она была зачислена в штат преподавателей центрального музыкально-театрального учреждения — Академии *Лиюань* («Грушевый сад»), но никто из учениц так и не смог сравниться с ней в мастерстве. Найденная Гунсунь да-нян манера исполнения танца в костюме солдата повлияла не только на современную ей девичью моду, но и на характер самого танца, из сольного женского выступления постепенно трансформировавшегося в мужской групповой танец, изображавший битву.

Сюань-цзун играет на флейте, Ян-гуйфэй танцует. Гравюра на мраморной плите дворца Синцингун, Сиань

Наметившееся разделение танца на три вида — дворцовый, народный и цирковой (*байси*) — со всей определенностью проявилось в эпоху Северной Сун (Бэй

Сун, 960–1127). Границы популярного танца были обозначены, в первую очередь, формированием репертуара, связанного с календарными праздниками и государственными торжествами. Особый интерес представляет история возникновения зрелищ Праздника фонарей, или Праздника первой ночи (Юань-сяо), отмечаемого в день первого полнолуния после нового года (15-й день 1-го месяца по календарю *инь-ян ли*). Возможно, его истоки восходят к эпохе Хань, но впервые он был пышно отмечен при династии Суй, совпав с днем прихода к власти императора Ян Гуана. В ознаменование второй годовщины своего пребывания на троне он приказал устроить в столице (совр. Лоян пров. Хэнань) грандиозное представление, включавшее танцы ряженых, сопровождаемые эффектами перевоплощений, канатоходцев, трюкачей на ходулях и тому подобные зрелища. При Северной Сун календарные и другие праздники стали неизменно включать в себя массовые выступления танцоров, к которым могли присоединяться и любители. Проводя политику поощрения народных гуляний, власти организовали специальные места для проведения выступлений (или разовых концертов), ставшие предтечей стационарных театров. Так были созданы и предпосылки для дальнейшего развития профессиональных танцевальных трупп, самая известная из которых принадлежала театральному коллективу «Шэ-хо» («Игрище»), разыгрывавшему различные дивертисменты. Особой популярностью пользовалась сценка «Цунь тянь юэ» («Музыка сел и полей»), в которой исполнители, изображая крестьян, одевались в намеренно убогие, иногда специально порванные, одежды в ракушках. В другой сценке «Хань лун-чуань» («Вспотевшие на лодках-драконах») исполнители танцевальными движениями рук, корпуса и ног имитировали греблю во время соревнования «лодок-драконов». Некоторые танцы включали акробатические трюки и боевые элементы, например «У мань пай» («Сценка с танцующими южными варварами-*мань*»), в котором танцоры со щитами, деревянными ножами или длинными перьями в руках разыгрывали сражение, уклоняясь от ударов противника. Одни танцы исполнялись в масках, в других исполнители аккомпанировали себе, например, ударами в гонги.

Особую роль сыграли танцы киданей (*цидань*), тангутов (*тангутэ*) и чжурчжэней (*нюйчжэнь*), завоевавших китайские территории и основавших собственные государства — Ляо (916–1125), Западное Ся (Си Ся, 1032–1227) и Цзинь (1115–1234) соответственно. В Ляо популярностью пользовались не только национальные, но и китайские танцы, особенно эпохи Тан. Каждый год 1-го числа 1-го месяца по календарю *инь-ян ли* приглашенные на аудиенцию киданьские сановники должны были танцем выражать свое почтение государю. Ежегодно 13-го числа 7-го месяца он покидал столицу и несколько дней жил в армейском походном шатре. В день его прибытия офицеры и рядовые исполняли танцы и песни разных народностей, а на следующий день — китайские. Это увлечение нашло отражение в погребальных стенописях киданей с изображениями танцоров и танцевальных сцен. Среди последних преобладают китайские. Собственные танцы кидане, видимо, исполняли только во время пиршественных церемоний и особых праздников.

Главным источником сведений о танцах тангутов служат росписи стен из пещерного храма Дуньхуан и погребений. В большинстве изображений, судя по одежде исполнителей и характеру движений, переданы китайские танцы. Однако есть и уникальные рисунки, в т.ч. картина групповой пляски, исполняемой почти полностью обнаженными с переплетающимися телами людьми. Сложность этих движений свидетельствует о самобытной и развитой танцевальной традиции тангутов.

В культуре чжуржэней танцы также занимали важное место. При дворе Цзинь были открыты специальные школы, где обучали танцевальному и песенному искусству; ратуя за сохранение собственных национальных традиций, власти поощряли исполнение местных танцев и создание новых произведений на их основе. Позднее чжурчжэньская традиция влилась в китайское танцевальное искусство, чему способствовала этнокультурная политика монгольских властей, установивших свое владычество в эпоху Юань (1279–1368). В это время населению запрещалось исполнять китайские народные танцы; сохранились только произведения, имевшие особое религиозное значение, в том числе связанные с **буддизмом** (см. т. 1, 2), который пользовался покровительством со стороны монголов. Не прервалась и традиция придворного танца: при дворе вновь были созданы танцевальные труппы и женские ансамбли, обязанные давать представления по праздникам и во время дворцовых церемоний. Правда, сравнительно с придворными танцами эпох Тан и Сун репертуар решительно изменился. На первое место вышли произведения, восходящие к буддийским легендам, например «Ши лю тяньмо у» («Танец шестнадцати небесных демонов»; см. т. 2 **Моло**).

Танец, изначально предназначенный для восхваления **Будды** (см. т. 2), превратился в красочное зрелище. Его исполняли шестнадцать девушек в одеяниях буддийских божеств деви (небесных демонов, владык одной из небесных сфер буддийской космологии): их волосы были заплетены в косички, головы украшены диадемами из слоновой кости, одежды — из дорогих тканей, расшитых драгоценностями. На них были длинные красные юбки с вышивкой золотыми нитями, на талии — пояса, на плечах — накидки, украшенные жемчужным орнаментом. Держа в руках белые цветы и маленькие колокольчики, они совершали различные движения руками. Поскольку при этом все шестнадцать выстраивались в линию друг за другом, зрителям, видевшим только первую из девушек, казалось, что перед ними танцует многорукое божество ваджраяны (*цзинь-ган-шэн*). Танцу аккомпанировал оркестр, также состоявший из девушек, облаченных в облегающие платья и красные конусообразные шапки. Среди исполнителей выделялись признанные мастерицы, каждый раз получавшие от императора дорогие подарки. Большой популярностью пользовалось и песенно-танцевальное представление «Хайцин на тяньэ» («Сокол, схвативший лебедь»), подобное театральной сценке, но в современной искусствоведческой литературе квалифицируемое как танец. В нем участвовало два исполнителя, инсценировавших легенду о соколе, поймавшем прекрасную лебедь, которая пела и танцевала столь совершенно, что сокол не смог ее убить. Несколько танцев эпохи Юань очень похожи на современные монгольские. Но традиция китайского танца в этот период не прервалась, потому что монгольский танец сам уже испытал влияние китайского, который, кроме того, распространил свое влияние на театр (так называемый танец традиционного театра).

Реставрация национальной государственности в эпоху Мин (1368–1644) повлекла за собой попытку воссоздания танцевальной классики прошлого. По приказу основателя минской династии **Чжу Юань-чжана** (Тай-цзу, прав. 1368–1398; см. т. 4) придворный музыкант Лэн Цянь (XIV в.) разработал новые правила исполнения музыкальных и танцевальных произведений. Теперь в придворную труппу зачислялись только юноши и девушки, к тому же исповедовавшие **даосизм** (см. т. 1, 2). Был полностью изменен репертуар и костюмы исполнителей. Например, во время празднования 1-го дня нового года должны были исполняться групповые танцы, восходящие, по мнению некоторых исследователей, к придворным постановкам эпохи Северной Сун. Однако некитайские музыкально-танцевальные произведения, получившие общее название «Сы и юэ» («Музыка варваров [всех] четырех [стран света]»), не были полностью отвергнуты. Они тоже исполнялись при дворе, что имело политический смысл: так, с одной стороны, подчеркивалось верховенство над «варварами», а с другой — расположение к ним. Важным достижением стали также разработки ученого-естествоиспытателя (астронома и математика) **Чжу Цзай-юя** (1536–1610; см. т. 5), написавшего несколько книг, посвященных музыке и акустике. В гл. 9 «Люй люй цзин и вай пянь» («Внешние главы [трактата] “ Сущностный смысл [звукоряда] *люй люй*”») он сообщил о происхождении танца, дал классификацию и аннотацию произведений предшествующих эпох.

Воцарение маньчжурской династии Цин (1644–1911) на первых порах нанесло ущерб собственно китайской танцевальной традиции, прежде всего в придворном репертуаре, в состав которого были введены новые произведения, варьирующие маньчжурские танцы. При императоре **Цянь-луне** (прав. 1735–1796; см. т. 4) был издан указ о сведении всех придворных танцевальных трупп в один коллектив «Цин-лун у» («Торжественные танцы»), куда зачисляли только маньчжуров (исключение составляли некоторые категории музыкантов, пополнявшиеся за счет китайцев). Первым масштабным хореографическим опытом придворных постановщиков стало создание танца «Дэ шэн у» («Танец торжества добродетели»), посвященного победе маньчжуров над империей Мин и аналогичного чжоускому «У дэ у». Одновременно при дворе стали активно исполнять танцы других стран, например Кореи, Вьетнама.

На рубеже XIX–XX вв. стали распространяться и европейские танцы, инициатором чего выступила дочь высокопоставленного сановника Юй Жун-лин (1882–1973). В 1895 г. она уехала в Японию, где и начала заниматься танцевальным искусством, а через несколько лет посетила Францию. Там, познакомившись с Айседорой Дункан, поступила к ней в ученицы. Вернувшись в 1903 г. на родину, стала первой китайской танцовщицей, владевшей мастерством европейского и американского танца. С именем Юй Жун-лин во многом связан качественно новый этап в истории китайского танцевального искусства.

В искусствоведении КНР история китайского танцевального искусства XX в. подразделяется на три основных периода: 1911–1919 гг., получивший терминологическое название «Цин вэй минь

Музыка, танец, театр, цирк и кино

чу дэ удао» («Танцевальное искусство конца [империи] Цин — начала [Китайской] Республики»); 1919–1949 гг., и «танцевальное искусство КНР» (с 1949 г.). Первый период характеризуется всплеском популярности «танца традиционного театра», который воспринимался как свидетельство возрождения национальных художественных традиций после свержения маньчжурской династии. Большим зрительским спросом пользовались танцы с мечами, шелковыми шалями, а также новые танцевальные постановки по легендам (например, «Ло-шэнь у» — «Танец божества [реки] Ло»; см. т. 2 **Ло-шэнь**) и популярным традиционным сюжетам («Си-ши у» — «Танец Си-ши», напоминающий о знаменитой красавице древности). Кардинальные изменения в духовной жизни, вызванные «движением 4 мая» (*у сы юньдун*), затронули и танцевальное искусство. С 1925 г. у многих исполнителей появилась возможность поездки и обучения в СССР, результатом чего стало появление соответственно идеологизированных танцев: «Гунжэнь у» («Танец рабочих»), «Нунминь у» («Танец крестьян»). Кроме того, в условиях гражданской войны многие деятели культуры давали концерты для военнослужащих и помогали созданию армейских танцевальных ансамблей (в чем также сказалось влияние советского танца). Эта тенденция получила дальнейшее развитие в годы анти-японской войны, когда танцы приняли ярко выраженный патриотический характер, примером чему служат «Да янгэ у» («Большой танец [под] песню **янгэ**»), «Фэн-шоу у» («Танец сбора урожая»), «Шэнчань у» («Производственный танец»). Правительство Гоминьдана поощряло новое танцевальное искусство и в контролируемых районах создавало развивавшие его танцевальные школы.

Местом зарождения «танцевального искусства КНР» («современного китайского танца», *дандай ды удао*) стала Внутренняя Монголия, оказавшаяся в числе первых районов Китая, вышедших из-под контроля Гоминьдана. А одним из его создателей был У Сяо-бан (1906–1994), выдающийся танцовщик и хореограф, в юности обучавшийся различным видам танцевального искусства и открывший в Шанхае первую школу современного танца. Приехав с группой учеников во Внутреннюю Монголию сразу после окончания Второй мировой войны, он развернул там бурную хореографическую деятельность, поставив танцы, рассказывающие о жизни простых людей, выражающие их надежды на будущее; были созданы и танцевальные композиции на военную тему. Для постановки самой известной — «Цзинь цзюнь у» («Танец армии на марше») У Сяо-бан отвез будущих исполнителей в армейский лагерь, чтобы помочь войти в роль солдат. Характерным примером «современного китайского танца» на начальном этапе его формирования служит «Сиван» («Надежда», другое название «Мэнгу у» — «Монгольский танец»). Он исполнялся двумя девушками, которые в самом начале представления брались за руки в знак надежды на то, что народ обретет мир и покой. Все остальные движения и танцевальные па символизировали веру в лучшее будущее. Эту идею выражал и аккомпанемент: вначале громкая и быстрая, словно тревожная, музыка, постепенно сменялась медленной и плавной мелодией.

Юй Жун-лин. «Танец бабочки»

Танцы, созданные во Внутренней Монголии, составили базовый исполнительский репертуар после провозглашения КНР.

В течение 1950-х годов в КНР сложилась целая плеяда хореографов (в т.ч. Дай Ай-лянь, Тань Сы-ин, Хуан Юй-ши, Чжоу Го-бао, Цзя Цзо-гуан), которые, работая в «китайском классическом танце» (*чжунго гудянь у*, термин, вошедший в употребление в середине 1950-х годов), создавали новые редакции старых произведений. К числу наиболее удачных экспериментов относится «Хэхуа у» («Танец лотоса»), восходящий к одноименному старому танцу, но приобретший в постановке Дай Ай-лянь новое смысловое наполнение и стилистическое воплощение.

Нередко хореографы обращались к танцевальным традициям национальных меньшинств. Выразительным примером здесь служит танец «Куйалэ ды лосо» («Счастливый разговор»), поставленный в 1959 г. Лэн Мао-хуном (р. 1938 г.) по мотивам танцев народности *и*. В нем убедительно передавались настроения счастливой и беззаботной жизни людей, поэтому в 1-й половине 1960-х годов он прочно вошел в репертуар китайских танцевальных коллективов. Обращение к традиции не мешало хореографам создавать произведения на злободневн-

ные политические темы. Так, в 1964 г. состоялась премьера танца «Си и гэ» («Песня о постиранной одежде»), представившего тибетских девушек, которые в знак благодарности к Красной Армии выстирали одежду армейского повара. Ставились и фабульные балетные сценки, например танец «Пао люй» («Бегущий ослик») Чжао Го-бао (1953) о юноше, помогшем молодой супружеской паре вытащить из болота застрявшую повозку. Этот танец, с успехом показанный и за границей, принес хореографу славу одного из создателей любовно-лирического жанра «нового» танца.

Создававшиеся тогда масштабные танцевальные представления из нескольких частей предполагали исполнение серии различных танцев. Самой грандиозной стала постановка «Дунфан хун» («Алеет восток», 1964 г.) из девяти частей и двадцати отдельных танцевальных произведений, которые чередовались с песнями и поэтическими декламациями. В ней было задействовано более 3000 танцоров.

Со 2-й половины 1950-х годов в КНР началось развитие европейского балета, толчком к чему послужили гастроли Большого театра в ноябре 1954 г., приуроченные к 37-й годовщине Октябрьской революции. Было показано шесть спектаклей, наибольшее впечатление на зрителей произвело «Лебединое озеро» с Г.С. Улановой (1909/10–1998) в главной роли. В том же году по распоряжению Министерства культуры КНР открылись курсы балета, для преподавания были приглашены советские специалисты, и уже через несколько лет в Пекине состоялась премьера «Лебединого озера» (в постановке П.А. Гусева), все партии в котором исполняли китайцы. В конце 1950-х — первой половине 1960-х годов появились и оригинальные балетные постановки: «Юй мэйжэнь» («Красавица рыбка», в хореографии Ли Чэн-сяна и Ван Ши-ци) — по легенде о любви рыбака и русалки, вызволенной отважным юношей из дворца морского чудовища; «Хунсэ нян-цзы цзюнь» («Красный женский отряд», 1964 г.) — о жизни девушки Цюн-хуа, которая в первой половине XX в. из бесправной служанки стала отважным солдатом; «Баймао нюй» («Седая девушка», 1965 г.) — трагическая история любви бедной молодой пары на фоне военных событий. Все эти постановки высветили специфику китайского балета на начальном этапе развития: активное использование элементов национального танца и сюжетов из фольклора, литературы и истории своей страны.

Период «культурной революции» (1966–1976; см. т. 4, с. 331–351) пагубно сказался на танцевальном искусстве. Многие произведения, включая балетные постановки, созданные в предшествующие десятилетия, были запрещены, другие, как, например, «Седая девушка», кардинально переделаны. Преобладали танцы армейско-патриотического характера, например: «Телу шао-бин» («Дозор на железной дороге») — о рабочем-железнодорожнике, обезвредившем заложенную на путях взрывчатку; «Цзинь-сэ ды чжун-цзы» («Золотистые зерна») — о двух военных сторожах, спасших урожай от вредителей, пытавшихся его уничтожить; «Дукоу» («Переправа») — о солдатах, вступивших в поединок с врагами, пробравшимися на борт корабля. Несмотря на бедность содержания, такого рода постановки были выполнены на достаточно высоком профессиональном уровне: в них использовались элементы и народного танца, и балета. Но после 1976 г. они практически полностью ушли из репертуара.

Женский сольный танец в современной трактовке

Уже в середине 1970-х годов наметилось оживление танцевального искусства. Появились новые постановки, например «Цаоюань эрнюй» («Девушка из степи»), «Цаоюань нюй миньбинь» («Девушка-солдат из степи»), больше отражавшие личные переживания героев. Вехой стала постановка Цзя Цзо-гуаном неординарного танца «Хун янь гао фэй» («Гуси-лебеди летят высоко») — сложной по смыслу и воплощению, почти «бессюжетной» композиции: всадник пробивается сквозь метель и, падая с коня, вдохновляется мыслью о диких гусях, преодоле-

вающих любые препятствия. Отдельным номером главный исполнитель имитировал полет птицы. Новый импульс развитию этого искусства в КНР дал проходивший 7–19 февраля 1976 г. Фестиваль танца, во время которого было исполнено более 260 номеров.

С 1978 г. возобновились выступления практически на всех театральных и концертных сценах, в течение месяца (26.05– 25.06.1978 г.) проходили массовые совещания при правительстве по вопросам танцевального искусства, было обнародовано официальное разрешение всем исполнителям и хореографам вернуться к профессиональной деятельности. В 1979 г. учреждена Ассоциация китайских танцоров (*Чжунго удаоцзя сехуй*), ее президентом избран У Сяо-бан, а с августа 1987 г. дважды в месяц стал выходить журнал «Танец» («Удао»). 1976–1989 годы считаются периодом формирования современного танцевального искусства (*синьшици удао ишу*).

Оно по-прежнему включает в себя несколько стилистических направлений. Традиционные вкусы массовой аудитории определили преимущественное развитие на раннем этапе «классики», ознаменованное возвращением к национальным истокам — древним и «театральным» танцам. Критика того времени отвергала введение в «классический» танец элементов европейского (российского) балета, акцентируя разрыв отношений со школой китайских хореографов 1950–1960-х годов, воспитанной на советской модели. Первым позитивным результатом этих экспериментов стал сольный женский танец «Шуй» («Вода»), изображавший девушку, любующуюся своим отражением в воде, и использовавший танцевальную традицию народности *дай* [*2*]. В 1982 г. состоялась премьера развивавшего эту тему танца «Гао шань лю шуй» («Высокие горы, текущие воды» — образ прекрасной музыки, восходящий к притче из **«Ле-цзы»** [гл. 5] и **«Люй-ши чунь цю»** [XIV, 2; обе ст. см. т. 1] о музыканте Бо-я, по игре которого на цитре-*цинь* [*3*] его друг, сам тонкий знаток музыки, «познавший звук», мог почувствовать, что тот изображал своей музыкой: горы или воды) в хореографии Ли Сяо-цзюня. Исполнявшийся танцовщиками в зеленом, изображавшими горы, и танцовщицей в белом, олицетворявшей воду, струящуюся среди гор, он снискал расположение критиков и зрителей.

В этот период окончательно оформились «танцевальные спектакли» (*уцзюй*), которые частично следовали образцам прежних многочастных представлений и балетных постановок (с последними роднил сложный сюжет). К примеру, действие спектакля с авантюрно-детективным сюжетом «Сы лу хуа юй» («Цветочный дождь [на] Шелковом пути», 1979 г.) разворачивается в эпоху Тан вблизи пограничного города **Дуньхуан**, где живут главные герои спектакля — художник Шэнь Би-чжан и его дочь, приютившие странника, который пересек пустыню. Отец и гость разыскивают похищенную бандитами девушку и наконец встречают ее на улицах Дуньхуана уже в роли уличной танцовщицы. Фабула предопределила главное новшество спектакля — стилизацию многочисленных сольных номеров под танские танцы, изображенные в стенописях пещер местного буддийского храма Могао. В духе буддийской иконографии эпохи Тан танцоры выгибали тело в форме буквы «S», что требовало сильной хореографической подготовки и растяжки.

Относительно новым направлением стали развивавшиеся параллельно с танцевальными спектаклями «музыкально-танцевальные [представления]» (*уюэ* [*1*]), которые, подобно пекинской опере (**цзинцзюй**), включали помимо танцевальных номеров песни и поэтические декламации. Наиболее удачные — **«Цзю гэ»** («Девять песен», 1984 г., по мотивам одноименного стихотворного цикла **Цюй Юаня**, 340?–278? до н.э.; обе ст. см. т. 3) и «Бянь-чжун уюэ» («Музыкально-танцевальное [представление под аккомпанемент] набора колоколов», 1983 г.), в котором были стилизованы древние ритуальные танцы, а один из номеров — «Чу гун янь юэ» («Пиры и музыка во дворце [царства] Чу») основан на древних картинах и орнаментах.

Танец народности *хуэй*

Развитие балета в 1980-х годах определялось значительным европейским влиянием, отразившим-

ся в термине *оучжоу гудянь у* — «европейский классический танец». В мае 1983 г. в Китае гастролировала Английская балетная труппа, представившая два спектакля (в т.ч. «Спящую красавицу»), а в 1985 и 1987 гг. прошли гастроли Немецкой балетной труппы. Советский балет («Спартак») зрители смогли снова увидеть только в 1989 г., и он не имел такого успеха, как в 1950-х годах. Китайские сценаристы и хореографы теперь предпочли обращение к национальным и европейским пластическим и литературным источникам. Наиболее активно новые балеты создавались в 1980–1984 гг., и в этом процессе наряду с пекинцами участвовали специалисты из Шанхая и Шэньяна (пров. Ляонин). В 1979 г. хореографы Хуан Бо-хун и У Фу-кан поставили балет по мотивам сказок Г.Х. Андерсена (1805–1875). Чуть позже другая группа хореографов (Линь Лянь-жун, Тан Мань-чэн, Чжан Сюй) создала хореографическую композицию по роману **Ба Цзиня** (1904–2005, см. т. 3) «Семья» («Цзя»), куда вошел групповой номер в стиле национального классического танца. Почти одновременно появились и балеты по мотивам прозы **Лу Синя** (1881–1936, см. т. 3), например его знаменитой повести «Подлинная история А-кью» («А-кью чжэн чжуань»). Еще одним экспериментом стал балет «Линь Дай-юй» (1982 г., в постановке Ли Чэн-сяна и Ван Ши-ци), названный именем одной из главных героинь прославленного романа **Цао Сюэ-цина** (1724?–1764) **«Хун лоу мэн»** («Сон в красном тереме»; обе ст. см. т. 3). Правомерность использования в балетном искусстве столь значительных, но мало для него подходящих прозаических произведений вызвала бурную дискуссию среди китайских театроведов, многие из которых считали, что следует все же обращаться к более изобразительным повествованиям или сюжетам из повседневной жизни. Именно такими оказались балеты «Тяньэ цин» («Любовь лебедя», 1982 г., постановщик Чжу Шифан) — о любви юной балерины к юноше, обезображенному пожаром, и «Алибаба юй сы ши да дао» («Али-Баба и сорок разбойников», 1982 г., постановщики Чжан Да-вэй и Мяо Мань-лин).

В 1990-х годах дискуссии перешли в новую стадию, затронув проблему соотношения в постановках собственно балетных и традиционных танцевальных элементов. Многие критики настаивали на создании национального балета, ориентированного на «классический» и народный танец, что воплотилось в очередной экспериментальной постановке «У Юэ Сяо-Сян» («Танцы [царства] Юэ, [междуречья] Сяо и Сян», постановщик Чжан Цзянь-минь), в которой отсутствовала какая-либо сюжетная линия и были только танцевальные номера с акробатическими трюками (например, балерина выполняла шпагат на руках партнеров).

Эксперименты с «новейшим танцем» продолжились и привели, в частности, к созданию танца «Се-гун цзи» («Туфли князя Се», 2000 г.), обыгравшего легенду о поэте и сановнике **Се Лин-юне** (385–433; см. т. 3), придумавшем себе специальную обувь для прогулок по горам. Исполнители танцуют в своеобразных туфлях, что придает их движениям особую неторопливость и плавность (аналоги существуют в современной европейской и российской хореографии). В другом получившем широкую известность танце, «Фэн инь» («Звуки ветра», 2001 г.), изображается состояние невесомости с помощью поворотов, прыжков и кульбитов, исполняющихся под музыку разного темпа (в ускоренном темпе за одну минуту с предельной четкостью совершается до семидесяти различных движений). К числу наиболее эффектных и сложных для исполнения постановочных номеров относится также танец «Тысячерукая **Гуань-инь**» («Цянь шоу Гуань-инь»; см. т. 2), впервые продемонстрированный на новогоднем гала-концерте, а затем повторенный на церемонии закрытия Олимпиады в Афинах. Все его исполнительницы — солистка и двадцать танцовщиц — глухонемые, долгими и упорными тренировками достигшие необычайной слаженности движений.

Важнейшим направлением «новейшего танца» остается «китайский национальный танец» (*чжунго миньцзу у*), включающий в себя танцевальное искусство всех народностей Китая и представляемый коллективами, отчасти соз-

Современный балет по мотивам пьесы «Пионовая беседка»

данными еще в 1960-е годы. Старейший из них — Ансамбль песни и танца «Восток» (*Дунфан гэ у туань*), основанный 13 января 1962 г. Более сотни его участников имеют высшие государственные артистические звания, многим солистам присуждена специальная стипендия Госсовета КНР. Ансамбль побывал с гастролями во всех провинциях Китая и посетил свыше 70 стран мира. Наибольшей известностью среди региональных этнических коллективов пользуется Ансамбль песни и танца провинции Гуйчжоу (*Гуйчжоу гэ у туань*, основан в 1956 г.), включающий танцевальную и вокальную группы, симфонический оркестр, команду художников-декораторов. Все участники (около 155 человек) происходят из малых народностей (*мяо*, *буи*, *дун* [*Ʒ*], *юи*, *туцзя*, *гэлао*); в настоящее время в ансамбле работают 17 артистов первого и 58 артистов второго класса; пятеро танцоров были удостоены званий Народный артист Китая и Заслуженный артист провинции. С 1983 г. он гастролирует в Европе, США и Канаде, Объединенных Арабских Эмиратах.

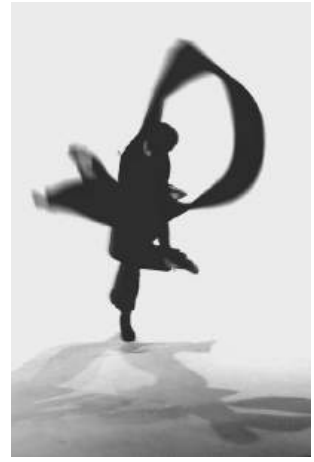
В современном Китае широко распространены европейские музыкально-танцевальные течения и новации, растет число самодеятельных исполнителей, что нашло отражение в структуре и образовательных программах Пекинской театральной академии (*Бэйцзин сицюй сюэюань*), созданной в начале 1950-х годов, сохраняющей в своей сфере статус главного академического и педагогического центра КНР и входящей в число крупнейших хореографических вузов мира. В ней более 2000 студентов на факультетах китайского классического танца (*чжунго гудянь у*), национального танца (*миньцзу у*), европейского классического танца (*оучжоу гудянь у*), балетмейстеров и хореографов (*балэйу даоянь*), балетного танца (*балэйу*), бального танца (*шэцзяо у*), мюзикла (*иньюэ цзюй*), художественного оформления (*ишу чжуанъянь*), связей в области искусства и воспитания художественного мастерства (*ишу цзяолю ишу сюян*). В Академии готовят также специалистов по различным шоу и дефиле.

У самодеятельных исполнителей все большую популярность получают стрит-джаз, фламенко (*фолайминго*), степ (*тита*), хип-хоп (*цзеу* — «уличный танец»), танец живота (*дупиу*), который осваивают не только женщины, но и мужчины. Уже существуют целые направления в стиле капоэйры, афробеллиданса, кабаре-стайла, латиноамериканских танцев; растет сеть танцевальных школ разного профиля.

** *Кучера С.* Из истории китайского танцевального искусства // Китай: История, культура и историография. М., 1977; *Лукичева П.А.* Ритуальный танец и его пластическое выражение в китайской скульптуре периода династии Хань // Восток–Россия–Запад: Мировые религии и искусство. Междунар. конференция. Тез. докладов. СПб., 2001; *Ван Кэ-фэнь.* Чжунго удао фачжань ши (История развития китайского танца). Шанхай, 2004; *Е Цзинь.* Дандай удао цзинпинь (Лучшие образцы новейшего [китайского] танца). Шанхай, 2008; *Лю Цинь.* Чжунго гудай удао (Древнекитайский танец). Пекин, 1991; *Фэн Шуан-бай.* Синь Чжунго удао ши (История танца в новом Китае). Хунань, 2002.

А.Б. Вац

Неоклассический балет «Невиданная красавица» («цзюэдай важэнь»)



Современный танец

Традиционный театр *сицюй*

Китайская традиционная модель мира, трактующая его как единое целое, где каждый предмет, человек или художественное явление суть части «единого тела Вселенной», и устанавливающая связанность всего со всем, делает едва уловимыми границы жизни и искусства. Искусство становится лишь продолжением жизни. Художник же передает уже сказанное языком природы, подчиняя свое творчество общим закономерностям мироздания, что и дарует искусству способность воздействовать на жизнь.

Эту метафизическую модель воплощает в своей концепции теоретик драмы **Тан Сянь-цзу** (1550–1616; см. т. 3), говоря о театре не только как о зеркальном отражении законов Неба и Земли, но и как о способе запечатлеть «тысячи изменений» в прошлом и настоящем. «На сцене свершается сама жизнь», поэтому и жизнь, и человек преображаются благодаря представленному и увиденному на подмостках: приходят в соответствие отношения государя и чиновников, наполняются добротой отношения отца и сына, укрепляется привязанность старших и младших, врачуются тяжелые душевные недуги.

Таким образом, театр, демонстрируя свою слитность с универсалиями даосско-буддийского толка и с конфуцианскими морально-этическими ценностями, воспроизводит целостную структуру китайской культурной традиции в самом широком ее понимании.

Китайский традиционный театр — синтетический вид театрального искусства, соединяющий пение, танец, сценическую речь и сценическое движение, включающее технические приемы цирковых жанров (*цза-цзи*) и боевых искусств (*у-шу*). Каждый из этих составных элементов имел самостоятельную историю развития, пока, соединившись, они не образовали завершенную театральную форму классической музыкальной драмы *сицюй*.

Истоки китайского театрального искусства берут начало в шаманизме эпохи Шан-Инь (XVI–XII/XI вв. до н.э.). Наличие драматической структуры в сеансах шаманов обусловило использование точно фиксированных жестов в сочетании с пением и танцами. Специфические костюмы и грим усиливали театральность всей процедуры.

Религиозный ритуал и дворцовые представления эпохи Чжоу (XII/XI–III вв. до н.э.) постепенно вырабатывали канон сценического движения. В исторических источниках периода Чунь-цю (Вёсны и Осени, 722–481 до н.э.) говорится об артистах, умеющих петь, танцевать, копировать внешность и повадки конкретных людей и животных. Профессиональное актерство (*ю* [*12*]) рождалось в среде придворных шутов, карликов, певцов и танцоров. Поющие и танцующие актеры получили название *чанью*, шуты, лицедеи, комики — *пайю*.

Ростки театра прослеживаются также в народных обрядах, связанных с рождением, смертью, семейными и клановыми праздниками. Все перечисленные выше действа содержали в себе зачатки драматического и исполнительского искусства и могут считаться протодраматической, протосценической формой китайского театра.

В период Хань (206 до н.э. — 220 н.э.) простонародные представления назывались *бай-си* («сто игр», «сто представлений») или *цзяоди си* («бодание»). Они состояли из разнообразных цирковых номеров: акробатики, фехтования, жонглирования, хождения по канату, состязания в силе, шпагоглотания, изрыгания огня, подъема по шесту, танцев, игр драконов. В период Тан (618–907) *бай-си* получили широкое распространение. В дальнейшем сам термин постепенно исчезает, распадаясь на названия составляющих его цирковых жанров.

Фигурка чтеца из погребения. Эпоха Хань

В *бай-си* разыгрывались и отдельные сценки, когда исполнитель изображал известных людей, копируя их облик и манеры (*сисян* — «играть, подражая», копируя). Сам исполнитель назывался *сянжэнь* («копирующий», «подражающий»). Один из первых сюжетов в ханьских представлениях — «Хуа-гун из Дунхая» рассказывал о некоем волшебнике-заклинателе Хуагуне, которому повиновались звери. К старости он утратил свою силу и был растерзан тигром.

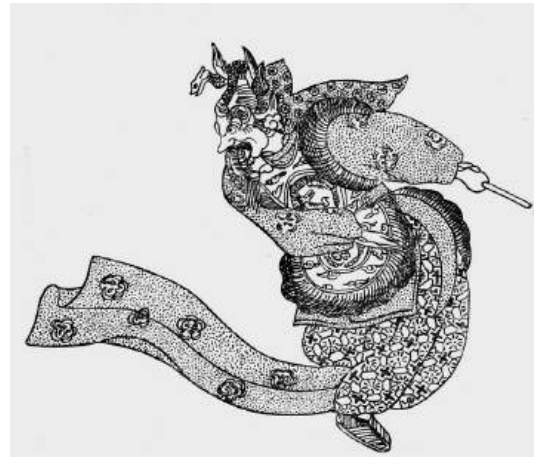
К периоду Хань относится рождение театра марионеток (*куйлэй си*), в дальнейшем получившего большую популярность. Театральная кукла (*куйлэй*) восходит к деревянным погре-

бальным фигуркам древнего Китая, соединявшим умершего (**гуй [1]** (см. т. 2) — смысловой элемент иероглифа *куй* [*1*] — означал дух умершего) с миром живых. Посредническая миссия куклы между человеком и сакральными сферами наделяла ее магическими свойствами.

Танский император Сюань-цзун (712–756), державший кукольную труппу при дворе, любил посещать ее представления. В своих стихах он называл фигурки, вырезанные из дерева, которые дергают за веревку, «подобными истинной вещи». После общения с куклами император снова возвращался в «человеческую жизнь, подобную сну». Кукла, таким образом, создавала некое игровое пространство общения, подражая человеку («истинной вещи»), но целиком с ним не совпадая, формировала представление об игровом пространстве живого актера. Танские источники сообщают, что деревянные куклы могли двигаться и танцевать точно так же, как живой исполнитель, которому кукла по существу «навязывала» свою роль посредника. Позднее деревянные куклы участвовали в водных феериях, представая в образах зверей, драконов и людей. В тот период танцевальные группы, носившее то же именование, что и театр марионеток (*куйлэй си*), помимо кукольных представлений включали интермедии в масках. Вполне вероятно, что название указывает на общие магические корни куклы и масок, принимавших участие в древних ритуальных действах. Надевая маску, участник действа «принимал личину», т.е. стремился подражать изображаемому персонажу. Таким образом, формировалась дихотомия сокрытия и обнаружения лица, т.е. закон перевоплощения и остранения в мастерстве лицедея китайского театра.

Известным в театре эпохи Тан сюжетом с использованием маски была пьеса «Маска» (другое название «Ланьлинский ван»). Пьеса повествовала о смелом и отважном правителе-*ване* [*1*], нежное лицо которого делало его похожим на женщину. Идя в сражение, он надевал маску, чтобы устрашить своих врагов. Сам сюжет был известен задолго до эпохи Тан и исполнялся в форме танцевальной пантомимы. В «Записках палаты Цзяофан» Цуй Лин-циня (VIII в.) «Маска» была отнесена к категории *да мянь* («большое лицо»), к которой принадлежали и другие пьесы этого периода: «Ботоу», «Су-чжунлан». Сюжет первой был заимствован из Западного края, в нем рассказывается о том, как сын одного человека отыскал и убил дикого зверя, загрызшего его отца. Вторая — о чиновнике, любившем выпить и в пьяном виде появлявшемся в увеселительном заведении, пускаясь в пляс. Вариант этого сюжета известен под названием «Таяо-нян» и повествует о женщине, которая раскачиваясь поет о своем горе — ее избил пьяный муж. Эти произведения, сочетающие основные элементы драматического действа и актерского искусства, явились прообразом театра *сицюй*. Что касается маски, то она не укоренилась в китайской театральной культуре, уступив место гриму. В своих гротесковых формах рисунка и цвета грим действительно близок к маске. Возможно, поэтому амплуа «раскрашенное лицо» имеет и второе название — *да мянь*. В современных представлениях традиционного театра маска — явление почти исключительное.

Актеры *цзацзюй*
(из раскопок в пров. Шаньси)



Персонаж из пьесы «Маска»
(другое название «Ланьлинский ван»)

Традиционный театр *сицюй*

Усиленный рост городов, разнообразие ремесел и культурных контактов в период Тан способствовали развитию театрального искусства, особенно его песенно-танцевальных форм. Заметное влияние на театр в это время оказывало музыкальное и исполнительское искусство Западного края, откуда были заимствованы некоторые музыкальные инструменты. Весьма значительным было влияние популярного в танском Китае буддизма. При дворе большим успехом пользовались танцы на буддийские сюжеты, например «Платье из радужных перьев» — о прекрасной фее-небожительнице, которую воспел в своем стихотворении **Бо Цзюй-и** (см. т. 3). Буддийские песнопения, музыка, сложный рисунок и символика буддийского иконографического жеста оказывали влияние на исполнительское искусство китайского актера, на формирование канона сценического движения. Начиная с VIII в. к классификации музыки — *яюэ* («изысканная») и *саньюэ* («театральная») — добавились понятия китайской (ханьской) и иноземной музыки.

Дальнейшее развитие получили небольшие пьески-диалоги комедийного и сатирического характера *цаньцзюнь си*, где впервые появляется амплуа — находчивый острослов *цаньцзюнь*. Со временем речевые диалоги стали перемежаться пением и танцами.

При дворе императора Сюань-цзуна было создано специальное учебное заведение *Лиюань* (Грушевый сад), где способных девочек и мальчиков обучали музыке, пению, танцам и актерскому искусству. Придворными зрелищами руководила палата *Цзяофан*, которая ведала и подготовкой молодых певцов и танцоров, наблюдала за отбором простонародных песен и танцев *бай-си* для массовых представлений. Палата имела департаменты в нескольких крупных городах, сохранив свои функции вплоть до эпохи Мин (1368–1644), когда стала называться *Цзяофансы* и находилась в подчинении Министерства церемоний (*Либу*). В правление цинского Юн-чжэна (Шицзун, 1723–1735) она была упразднена.

В период Сун (960–1279) театр совершенствовал уже известные драматические формы. Сохранялись представления *цаньцзюнь си*, с которыми связано появление новой формы — **цзацзюй** (см. т. 3). В них фигурировало большое число действующих лиц, но принцип построения *цаньцзюнь си* — изложение сатирического сюжета в форме вопроса одного действующего лица и ответа другого — был прежним.

Продолжали пользоваться успехом уже известные песенно-танцевальные представления: *дацюй*, *шочан* (рассказ с пением), исполнявшиеся народными рассказчиками, **чжугундяо** (тонические мелодии — рассказ-речитатив под аккомпанемент музыки; см. т. 3). Именно с *чжугун-дяо* связано становление двух типов драмы — северного (*бэйцюй*) и южного (*наньцюй*). Резкое, отрывистое, твердое звучание, основанное на пятиступенном звукоряде, на севере страны, и мягкое, плавное течение мелодии, основанное на семиступенном звукоряде, на юге определили и характер драматургии. Таким образом, впервые складываются крупные региональные типы драмы: *цзацзюй*, или *юаньбэнь цзацзюй* на севере и *вэньчжоу цзацзюй* — на юге. Более ранние *цзацзюй* были ближе к смешанным представлениям *цза-цзи* предшествующего периода. В дальнейшем доля драматического элемента возрастала, появились различные по тематике пьесы, имевшие четырехчастную форму. Их тексты утрачены, но благодаря записям в различных сводах южносунского Китая названия (более 200) сохранились. Среди них были пьесы исторического содержания, бытовые, любовные, сказочные и др.

Ян-гуйфэй в спектакле *цзинцзюй* «Опьянение Ян-гуйфэй»

Вэньчжоуские *цзацзюй* представляли собой многочастные пьесы, которые позволяли развивать повествование со всеми подробностями и отходами от основного сюжета. К южному типу драмы относятся такие пьесы, как «Мулянь спасает мать» (см. т. 2 **Мулянь**), «Добродетельная Чжао» и др. Имена авторов неизвестны. Но в создании драматических произведений принимали участие книжники и литераторы, что положительно сказывалось на их литературном и художественном уровне.

Новые формы драматургии обусловили появление в театре новых амплуа: мужские персонажи *фумо* и *фуцзин*, по своим функциям близкие к персонажам *цаньцзюнь си*; *мони* — актер-распорядитель, главный среди остальных амплуа; *иньси* —

«ведущий пьесу», роль которого особенно важна для многочастных пьес южной драмы; *чжуандань* — «переодетый в женщину», очевидно, что такие роли исполнялись мужчинами.

Центром северной драмы был г. Кайфэн, южной — Ханчжоу, куда после падения династии Северная Сун (960–1127) переместился центр культурной жизни. С развитием городов появились городские стационарные театры, продолжало расти число трупп бродячих актеров, дававших представления для сельского зрителя. В городах существовали два основных типа театральных построек, вмещавших по нескольку тысяч человек: *вацзы* (черепица) — балаган для простонародья, где зрители стояли либо сидели на лавках, поднимающихся ярусами под черепичным навесом, и *гоулань* — сооружение, близкое к китайскому традиционному театральному зданию; здесь была сцена, помещение за сценой для актеров, места для зрителей.

В сунский период продолжалась традиция составления энциклопедий об истории и современном состоянии театра. Таково сочинение первой половины XII в. «Заметки праздного, написанные в квартале Бицзи» («Бицзи мань чжи») Ван Чжо.

Период Юань (1271–1368) — золотой век китайской драмы. Он сложился в условиях завоевания Китая монголами и притеснения культурных и почитаемых слоев населения, прежде всего конфуцианских ученых, поэтов, литераторов. Общее для всех чувство национальной униженности помогло высокообразованной элите сблизиться с жизнью простых людей, понять их беды и нужды. Театр — один из самых демократичных видов искусства — в Китае в период монгольского владычества стал самым востребованным и для массового зрителя, и для образованной части общества. Взаимообогащение народного творчества и творчества талантливых и образованных драматургов породило феномен так называемой юаньской драмы.

Юаньская драма *цзацзюй* родилась на основе сунских *юаньбэнь* и *цзацзюй*, сохранив северный тип мелодии, четырехчастную композицию и использовав уже известные сюжеты. На Юге продолжала оставаться популярной южная драма. Именно из нее в конце эпохи Юань выделилась многочастная драма *чуаньци*, которая заняла ведущее место в театре эпохи Мин.

Во 2-й половине эпохи Юань северная драма стала сближаться с южной. Это нашло отражение в использовании в одном спектакле северных и южных мелодий, что образовало так называемый южно-северный смешанный тип (*нань-бэй хэтао*). Формировался круг постоянных мелодий, переходивших из одного спектакля в другой. Таким образом, снимались региональные ограничения и подготавливалась почва для создания общенационального вида театра.

Это нашло отражение прежде всего в сценическом искусстве. Соединение северного и южного типа мелодий, отразившееся на мелодической и ритмической архитектонике спектакля, повысило требования к исполнительскому мастерству актера. Стремительно развивалась теория исполнительского искусства, которая рассматривала различные аспекты вокального мастерства. Один из теоретиков, Чжоу Дэ-цин (1277–1365), составил «Десять правил сочинения *цы*» («Цзо цы ши фа»), назначение которых заключалось в том, чтобы смысл арий был понятен слушателям, для этого следовало в ариях соблюдать рифмы (**юнь [3]**; см. т. 3), соответствующие реальному звучанию слов.

Сцена из спектакля. XIII–XIV вв.
Фреска из храма Миньинван, пров. Шаньси

Разнообразная по тематике, глубокая по эмоциональному воспроизведению трагических судеб, юаньская драма обусловила появление новых амплуа. Фактически юаньский театр создал систему, определившую структуру амплуа будущего театра. Главным мужским персонажем стал *чжэнмо*, который был связан с *мони* предшествующего периода. Это единственный поющий персонаж в каждом акте. *Ваймо* (или *вай* [*I*]) — второстепенный мужской персонаж; *сяомо* (полное название *сяо мони*) — мальчик, подросток; *чунмо* — то же, что и *фумо* сунского театра, но его роль сводилась к открытию спектакля. *Цзин* [*9*] — второй по значимости мужской персонаж, обычно отрицательный; *фуцзин* — второстепенный персонаж; *гу* — чиновник;

пэйлао — старик; *банлао* — вор; *чоу* [*5*] — комик с типичным рисунком грима на носу — куском бобового сыра. Это перечень мужских персонажей, характерных для северных драм *цзацзюй*. В южных *чуаньци* примерно тот же круг амплуа, за исключением разве наименования *шэн* [*2*] — главного мужского персонажа.

Главной героиней юаньских драм стала женщина, что отразилось на развитии женских амплуа. *Чжэндань* — главная героиня, *лаодань* — старуха, *сяодань* — травести, *даньэр* — маленькая девочка, *чадань* — субретка, *тедань* — служанка, *вайдань* — эпизодический женский персонаж.

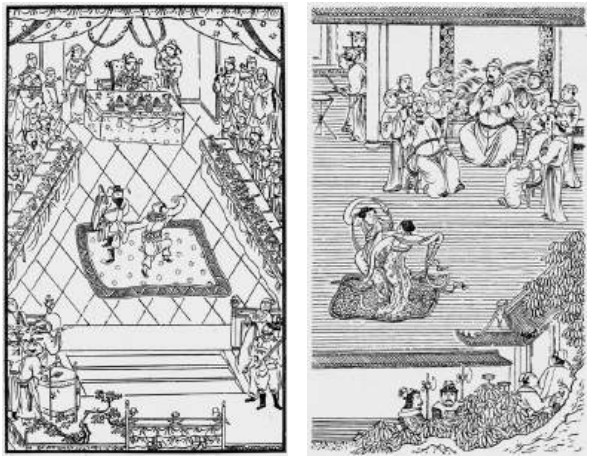
Первым из известных теоретических сочинений, посвященных одному виду актерского мастерства, был небольшой, но очень емкий трактат конца XIII — 1-й трети XIV в. «О пении» (**«Чан лунь»**), подписанный псевдонимом Яньнань Чжиань. Автор делил вокальное искусство на две школы — «мужественную», «героическую» (*сюн* [*2*]) и «женственную», «изящную» (*янь* [*17*]). Это деление в теории театра сохранилось и в последующем. Автор излагал соображения о правильной артикуляции звука, о характере мелодий и т.д.

Уровень развития актерского мастерства давал повод теоретикам рассуждать о категории прекрасного в исполнительском искусстве. В «Полном собрании произведений Фиолетовой горы» («Цзы шань да цюань цзи») Ху Чжи-юя (1227–1293) говорится о «девяти критериях прекрасного». Речь идет не только о технике правильного пения, указывается также на аспекты актерского мастерства: способность передать чувство, умение обрисовать ситуацию, для чего следует освоить весь арсенал выразительных средств; игра должна быть не слишком аристократичной, но и не вульгарной, произнесение слов — правильным и ясным, пение чистым и «округлым» («гладким»). Надо было проникнуться теми чувствами, которые испытывали древние, совершая те или иные поступки, и донести это до зрителя так, чтобы события предстали перед его глазами как реальные. Ху Чжи-юй предвосхитил многие проблемы исполнительского искусства, которые впоследствии были поставлены и разработаны теоретиками минского театра.

Театральные строения возводились по типу *гоулань* сунского театра. В юаньском театре женщины были довольно активными участниками. Те из них, кто не был занят в спектакле, располагались на площадке сбоку от сцены, лишенной декораций. Оркестр занимал часть сцены. По ходу пьесы использовался реквизит — стулья, столы, которые выносили на сцену сами актеры, фонарики, флажки с рисунками, обозначавшие действие, происходившее на сцене: езду верхом на лошади, переправу через реку и т.д. Об окончании спектакля оповещали особые звуки оркестра или служитель, который, выкрикивая «расходитесь!», провожал посетителей.

Театр периода Юань — это вполне зрелое художественное явление, где представлены все элементы традиционного театра, начиная от драматургии и сценического искусства и кончая театральной теорией.

Эпоха Мин — период расцвета китайской культуры, время ее максимальных достижений во многих областях художественного творчества. Развитие театра отмечено рождением и взлетом жанра *куньцюй* («куньшаньские мелодии») — один из южных локальных жанров, ставший общенациональным, появление которого относится к середине XVI в. Оно совпало с новыми тенденциями в духовной жизни и культурных запросах общества. Идея «изменчивости» (*бянь* [*2*]), противостоящая ортодоксальной конфуцианской идее «константности», «постоянства» (*чан* [*2*]), в художественном творчестве послужила обоснованием закономерности смены форм, помогла оценить эстетическую ценность романа, повести, драмы. Процветание торговли и ремесел обратило литературу и искусство к демократическим слоям общества, способствовало возрастанию роли городов как культурных



Спектакли
в усадьбах аристократов

центров. Покровительство театру со стороны богатого купечества стало экономическим стимулом его развития.

Рост ремесленного производства и разделение труда сделали более тесными связи городов с сельскими районами, что способствовало усилению культурных контактов. По-прежнему возникая и развиваясь на основе сельских театральных и музыкальных форм, новые виды мелодий, театра и исполнительского искусства сразу же появлялись в городах. Здесь под влиянием образованных литераторов, проявивших интерес к театру и драме, а также актеров и музыкантов рождался новый облик театрального искусства. Зрители, прибывавшие в города из разных местностей, хотели видеть театр, отвечающий их вкусам. Таким образом, в XVI в. возникли предпосылки для создания общенациональной формы театра. Ею стала пекинская музыкальная драма *цзинси*, путь к которой пролегал через *куньцюй*.

Рождение *куньцюй* в качестве общепризнанного «высокого» театрального жанра связано с именем певца и музыканта Вэй Лян-фу (1489—1566), достигшего успеха при обращении к «куньшаньским мелодиям». Вэй Лян-фу соединил особенности северной и южной вокальных школ, расширил состав оркестра, включив в него инструменты южного и северного типа, в результате чего появились «новые куньшаньские мелодии» — *синь куньцюй*. В сочинении «Метрические законы арий» («Цюй люй») он изложил теорию «чистого пения», впоследствии ставшую вокальной теорией театра *куньцюй*. Одно из основных ее требований — чистота звучания мелодии, которая достигалась соблюдением ее ладотональности, точным произнесением отдельного слога, следованием правильной артикуляции слова. Еще одно правило построения мелодии выражалось понятием *баньянь*, подразумевавшим наличие определенного числа пауз (*янь* [*1*]) в ритмически организованном музыкальном отрывке (*бань* [*1*]). Чтобы попасть в такт, исполнитель должен был растягивать каждый звук, отмечая начальный звук слога, середину и окончание. Слитное произнесение слогов соответствовало протяжности «куньшаньских мелодий».

В создание театральной формы *куньцюй* значительный вклад внес музыкант и драматург Лян Чэнь-юй, известный под именем Лян Бо-лун (1509?–1581?). Его пьеса, восходящая к пьесам южного театра периодов Сун и Юань, — «Женщина, моющая шелк», написанная изящным литературным стилем, очертила круг почитателей нового театрального жанра — образованную часть публики. Театральная теория сразу признала в новом жанре «изысканный», аристократический театр (*ябу*), отличая его от «простонародных», «смешанных» жанров (*луаньтань*).

В созвездии талантов, которыми была богата история театра этого времени, звездой первой величины по праву считается **Тан Сянь-цзу** (см. т. 3) — драматург и теоретик драмы, эссеист, литературный критик и общественный деятель, внесший значительный вклад в общественно-философскую мысль своего времени. Тан Сянь-цзу создал четыре драматургических произведения, объединенные общим названием по месту своего рождения в Линьчуани, совр. пров. Цзянси, «Четыре сна в Линьчуани, или Четыре сна из зала прекрасного чайного куста». Каждое произведение ставило проблемы, которые рождала сама жизнь и которые становились предметом философских дискуссий.

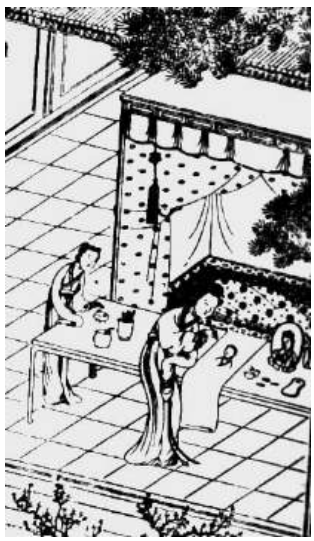


Иллюстрация к *куньцюй* «Пионовая беседка»

Драма «Рубиновая шпилька» рассказывала о доблестном рыцаре, оценившем ум и высокие природные качества актрисы — традиционного изгоя общества. Это был знак нового отношения к человеку, понимания значения его индивидуальных достоинств. «Сон о Нанькэ» рисует образ идеального государства, которое возникает как альтернатива несовершенству реальной жизни. Свой утопический идеал «Нигдеи», как привычно было в России переводить название «Утопии» Т. Мора, Тан Сянь-цзу создает в духе идей тайчжоуской школы (*тайчжоу-сюэпай*), к которой он принадлежал. Пьеса написана в 1600 г., когда драматургу исполнилось 50 лет. Он стоял на пороге одного из самых значительных этапов своего внутреннего развития, принесшего обильные плоды, — этапа глубоких и зрелых размышлений о жизни, человеке и окружающем мире. Пьеса состояла из 44 актов и никогда не исполнялась целиком. Обращенная скорее к рассудку, а не к сердцу человека, она не пользовалась широкой популярностью.

«Пионовая беседка» — выдающееся творение драматурга. Несмотря на большой объем (она состояла из 55 актов), пьеса имела непреходящий успех, сохраняя свою актуальность на протяжении столетий. Тань Сянь-цзу разрабатывал проблему «нового» человека, зерном которой, по мнению тайчжоусцев, были индивидуальные желания, устремления, ярче всего проявлявшиеся в чувстве, особенно любовном. Тан Сянь-цзу создал концепцию «чувства» как основы драматургических произведений. «Мир всегда есть чувство», — писал Тан Сянь-цзу, утверждая, что «присущее десяти тысячам явлений» чувство может преобразить и мир, и человека. «Родившийся может умереть, а умерший — воскреснуть». Эти слова из предисловия к «Пионовой беседке» подтверждены всесилием любовного чувства героини его произведения, которая готова скорее погибнуть, чем жить без любви.

Рядом с именем Тан Сянь-цзу стоит имя **Сюй Вэя** (1521–1593; см. т. 3) — талантливого драматурга и теоретика драмы, который оказал большое влияние на творчество и художественные взгляды Тан Сянь-цзу. Сюй Вэй не признавал слепого копирования древних, полагая, что творчество есть естественное излияние одухотворенного сердца современного художника, эмоциональное восприятие им окружающего мира и претворение его в чувствах героев. Вслед за Сюй Вэем Тан Сянь-цзу считал, что произведение должно выходить из-под кисти драматурга, обладающего «детским сердцем», т.е. человека, смотрящего на мир с непосредственностью и чистотой ребенка. Линьчуаньская школа Тан Сянь-цзу, поставившая во главу творчества концепцию «чувства», привлекла в ее ряды талантливых драматургов: помимо Сюй Вэя к ней причисляют **Хун Шэна** (1645–1704; см. т. 3), Ван Сы-жэня (1574–1646) и др.

Впервые в китайской литературе Тан Сянь-цзу поставил вопрос о значимости авторского замысла и, следовательно, неприкосновенности авторского текста, ибо переделки искажают заложенный в нем смысл. В связи с этим Тан Сянь-цзу была затронута и весьма важная для китайской художественной традиции в целом проблема соблюдения канона и свободы творчества. Сам драматург подвергался нападкам ортодоксов за своевольное нарушение правил, но неизменно выходил победителем, ибо обладал талантом, способным «превращать металл в золото».

Расцвет драматургии *куньцюй* повлиял на совершенствование актерского искусства. Подтверждение этому — бурное развитие театральной теории. Из опубликованных в антологии 1959 г. 48 сочинений, посвященных театру, 17 принадлежат периоду Мин. Одно из крупнейших произведений по теории театрального искусства — «Зеркало просветленного духа» Хуан Фаньчо (сер. XVIII — нач. XIX в.) — в значительной своей части посвящено актерскому мастерству, что служит свидетельством его высокого уровня развития. Канон сценического образа — главная часть театральной теории «Зеркала» — состоит из трех основных частей: «восьми обликов», связанных с социально-этической функцией типажа и его внесоциальной, естественной природой; «четырех эмоциональных состояний», определяющих внутренние связи актера и образа; восьми основных и четырех дополнительных амплуа. «Восемь обликов»: «знатный» — вид внушительный, взор прямой, голос глубокий, походка важная; «богатый» — вид довольный, глаза улыбающиеся, выражая радость, щелкает пальцами, голос мягкий; «бедный» — вид удрученный, взгляд неподвижный, сутулится, под носом мокро; «низкий» — вид изящный, смотрит искоса, плечи приподняты, походка быстрая; «глупый» — вид тупой, глаза вытаращены, рот разинут, головой мотает; «безумный» — вид гневный, взгляд остановившийся, кричит и смеется, двигается беспорядочно; «больной» — вид изнуренный, глаза слезящиеся, дышит тяжело, тело трясущееся; «пьяный» – вид усталый, глаза мутные, тело обмягшее, ноги неподатливые. «Четыре эмоциональных состояния» суть следующие: «радость» (*си*) — голос веселый, широко открытые глаза, радостное выражение лица, грудь развернута, широкая улыбка; «гнев» — взгляд гневный, нос сморщенный, грудь расправлена, голос негодующий; «печаль» — в глазах слезы, ногой притопывает, лицо застывшее, голос скорбный; «испуг» — рот разинут, красный цвет лица, от страха вздрагивает, голоса лишился.

Сцена из современного спектакля по пьесе Тан Сянь-цзу

Как полагал автор, чтобы передать эмоциональное состояние, актер должен показать, что его сердце затронуто. Естественное чувство, актерская эмоция должны вместе с тем подчиняться рассудку. Актер должен наблюдать себя со стороны, таким образом овладевая искусством искреннего переживания и перевоплощения, и одновременно отстраняться от образа.

«Зеркало» формулирует эстетические каноны сценического движения актера, его технического мастерства, которое определяли правильный сценический шаг, канонические положения рук, в значительной степени сложившиеся под влиянием буддийского канонического жеста, техника владения боевыми искусствами. Степень овладения мастерством выражали категории: *мяо* [*1*] («блестящие», «совершенные»), **шэнь [1]** («божественные»; см. т. 1, 2), *мэй* («красивые», «привлекательные»), *шань* [*2*] («прекрасные», привлекательные не только внешне, но и внутренне). У других теоретиков встречается категория *нэн* («умелые»), но Хуан Фань-чо ее не упоминал, вероятно, желая нарисовать образ идеального актера. Большое внимание автор по традиции уделил вокальной и речевой технике. Следуя канону, актерское мастерство *кунь-цюй* приобретало все более отточенную форму и становилось школой актерского мастерства для остальных видов театра.

Ко времени написания «Зеркала» театр *куньцюй* покорил пекинскую публику, завоевал место при императорском дворе. Высокий литературный стиль театра *куньцюй* формировал актера образованного, который знал и понимал классику. Все это вело к элитарности *куньцюй*, превращало в зрелище для избранных, и в XVIII столетии его широкая популярность пошла на убыль, уступая свои позиции простонародным мелодиям *иян-цян*.

Иян-цян представляли собою разнородные типы местных мелодий: *юэпин-цян* пров. Цзянси, *сыпин-цян* пров. Аньхой и др., обладавших более свободной музыкальной формой, которая позволяла приспосабливать их к вкусам широкого зрителя. Характерная особенность *иян-цян* заключалась в четком ритме мелодий, которые задавали напряженный темп развитию театрального действа и батальным мизансценам. В отличие от *куньцюй*, иянский театр будоражил зрителя, держал его в постоянном напряжении, не требуя от него специальной литературной подготовки. Однако для успешной конкуренции с *куньцюй* иянскому театру недоставало драматургии, которую он черпал в репертуаре куньшаньского театра. Со временем иянский театр обратился к популярным эпопеям и романам: **«Саньго яньи»** («Троецарствие») **Ло Гуань-чжуна**, **«Шуй ху чжуань»** («Речные заводи») **Ши Най-аня**, **«Си ю цзи»** («Путешествие на Запад») **У Чэн-эня** (все ст. см. т. 3), «Юэ Фэй чжуань» («Сказание о Юэ Фэе»; см. т. 5 **Юэ Фэй**) Цянь Цая и другим, на сюжеты которых создавались пьесы.

Для иянского театра характерно создание спектаклей-циклов. Они шли по нескольку дней подряд, и в каждый из дней действо прерывалось на самом остром эпизоде сюжета. Изображение больших исторических событий, крестьянских войн обусловило введение в спектакли массовых батальных сцен, акробатических приемов, фехтования, танцев. Иянский театр стремительно распространялся в других провинциях, сочетая характерные особенности своего жанра с местными диалектами, популярными песнями и мелодиями. Эту особенность иянского театра горячо воспринял Тан Сянь-цзу, используя его мелодии для создания своих пьес в театре *куньцюй*. Поэтому строгие критики, такие как Шэнь Цзин (1553–1610) — драматург и автор теоретических трактатов, порицали Тан Сянь-цзу за нарушение музыкального канона *куньцюй*. Сближая высокопрофессиональный вид театра с местными песенно-танцевальными формами, Тан Сянь-цзу работал на будущее китайского театра.

Одним из значительных теоретиков драмы и сценического искусства середины — второй половины XVII в. был **Ли Юй** (1610/1611–1679/1680; см. т. 3). Долгое время он жил в Пекине и Нанкине, наблюдая развитие театра в северной и южной столицах Китая. Он автор десяти драм *чуаньци*, ряда теоретических сочинений, среди которых «Сяньцин оуцзи» («Праздные думы в случайном пристанище»), ставшее значительным событием в истории и теории театра. В этом произведении автор привлек внимание к проблемам, поставленным театром его времени, — взаимосвязи пьесы и зрителя, актера и зрителя, сценического воплощения спектакля.

Ли Юй выступил критиком устоявшихся театральных правил, которые отражали социальное неравенство. Он считал несправедливым использование костюмов синего и темносинего цвета, чтобы отличить «благородного мужа» от «маленького человека». Костюмы синего цвета носили исполнители роли «благородного мужа». Роль «маленького человека» в платье цвета индиго исполняли комики и актеры амплуа *цзин* [*9*]. Для Ли Юя был гораздо важнее внутренний мир человека, богатство его душевной и эмоциональной палитры, что и должно отличать одного

человека от другого. Ставя под сомнение и принцип подражания древним, во всем служивших образцом, Ли Юй полагал, что они не могут исчерпать все внутреннее богатство, которым наделен сегодняшний человек.

В этой связи Ли Юй рассматривал категорию «нового», чья суть в постоянном обновлении мира, которое драматург замечает и реализует в своем замысле. Ли Юй ввел категорию «нового» в разряд «прекрасного»: «Новое — это то, что называют прекрасным в явлениях и вещах Поднебесной». Ли Юй, так же как Тан Сянь-цзу, утверждал, что самое ценное в произведении для сцены — это погружение в чувство.

В период Мин существовала развитая система театральных трупп *бань* [*2*]. Термин установился с периода Сун, когда труппу называли также *цза-бань* («смешанная *бань* [*2*]»). Труппы различались по тому, какие социальные группы их патронировали. Основной вид трупп — те, что организовывались при храмах, под покровительством различных местных объединений. Существовали труппы, обслуживавшие сельское население во время ярмарок, устраивавшихся несколькими деревнями. Распространенная форма театральной организации — труппы, принадлежавшие кланам, которые в то время охватывали не только сельское население, но и городское. Театральные представления в этом случае были связаны со всей многосторонней культурной деятельностью клана. В период Мин широкое распространение получили частные труппы, особенно в городах Янчжоу, Сучжоу, Нанкине, где большой популярностью пользовался театр *куньцюй*. Одна из известных трупп Сучжоу называлась *Шэнь-бань*, по имени патрона — крупного чиновника Шэнь Ши-сина. Были собственные труппы, набранные из слуг, и у Тан Сянь-цзу и Шэнь Цзина. Чаще всего частные труппы выступали на банкетах перед приглашенными. Выбор программы предоставлялся гостям. Судьба актеров целиком зависела от их патрона. В окрестностях крупных городов существовали местные труппы, не подчинявшиеся кланам, сами улаживавшие свои дела с местной администрацией. Наиболее активный период их деятельности приходился на время завершения весенних и летних работ. Еще один вид театральной организации — труппы на кооперативных началах, во главе которых стояли один или несколько уважаемых актеров. Такие труппы существовали на сборы от спектаклей.

С развитием куньшаньского жанра стали появляться независимые женские труппы, которые вели свои дела самостоятельно. Отбор одаренных исполнительниц происходил в частных труппах, существовавших в богатых домах любителей театра, среди так называемых домашних певичек. В этих труппах на мужские роли приглашали мужчин, но иногда их исполняли сами актрисы. Частные женские труппы выступали только на банкетах, их не допускали на прихрамовые сцены, на сцены рыночных площадей, т.е. туда, куда стекались толпы народа. Популярность женских трупп объяснялась и их второй профессией — проституцией, хотя не всякая актриса занималась этим ремеслом.

Театральный грим актрис не содержал ролевых характеристик, а имел эротический смысл, подчеркивая полноту губ, выразительность глаз. Особенное внимание уделяли прическе и головным украшениям. «Тучи волос», уложенные в замысловатые пучки, удерживали прекрасной отделки шпильки. Шпилька в Китае считалась символом самой женщины. Один из первоначальных вариантов романа **«Хун лоу мэн»** («Сон в красном тереме»; см. т. 3) носил название «Двенадцать цзиньлиньских шпилек», а имя одной из героинь романа Бао-чай — «Драгоценная шпилька». На сцене было немало пьес о любви, в названии которых присутствовало слово «шпилька» (*чай*). Одна из пьес Тан Сянь-цзу, как уже говорилось, имела название «Рубиновая шпилька». Шпильки дарили возлюбленным. Шпильки из драгоценных камней, шпильки в виде феникса вызывали у зрителей множество бытовых и культурных ассоциаций, не последними из которых были эротические.

Театральная сцена в буддийском монастыре, пров. Гуандун

Независимо от принадлежности к разного типа труппам социальное положение актрисы традиционно было очень низким. Хозяин распоряжался не только творческой судьбой, но и жизнью актрисы.

Существование театра в значительной степени определялось парадоксальностью его положения в социальной структуре общества. С одной стороны, жизнь и деятельность труппы регулировалась теми же социальными институтами, которые контролировали жизнь всего средневекового Китая. С другой стороны, эти институты стремились вытеснить труппу на обочину социальной структуры, ибо, согласно конфуцианским представлениям, театр не мог занять в ней достойного места ввиду того, что был далек от сферы утилитарно-полезной деятельности, которая приумножала богатства страны. В различных законодательных актах, начиная с периода Юань, предусматривался запрет на выступления актеров, циркачей и рассказчиков под предлогом их «неучастия в производительном труде» и нанесения ущерба государственному хозяйству. С официальной точки зрения, вина театра усугублялась и тем, что он отвлекал от дел огромные массы народа, оставлявшего в запустении свои поля.

Непомерные траты на театральные зрелища противоречили нормам общественной морали, закрепленным в конфуцианских «правилах»-**ли [2]** (см. т. 1) и внесенным в свод минских законодательных актов.

Самую большую тревогу властей вызывали ярмарочные выступления артистов, которые привлекали толпы народа. В праздничной сутолоке похищали детей, случались воровство и убийства. Власти боялись антиправительственных выступлений, что приводило к частому запрету праздничных спектаклей. Особенное беспокойство вызывали романы, подобные «Речным заводям», повстанческие идеи которого находили благодатную почву в бунтарских настроениях XVII в. Стремясь поставить под контроль репертуар театра, власти в конце эпохи Мин и в период Цин неоднократно (1642, 1850, 1851, 1868) вводили запрет на распространение романов. В то же время поощрялись произведения, искажающие образы любимых в народе героев, поскольку тексты драм именно по этим изданиям составляла Палата цензорского надзора, а Департамент по делам музыки распространял их среди актеров. Тем не менее театр находил способы пропагандировать неофициальную точку зрения на историю и современные события, что находило отклик у широкого зрителя. Чтобы вести строгий надзор за актерами, использовался традиционный социальный механизм — реестры, которые ограничивали социальную миграцию, устанавливая «неизменность сословного состояния». Специальный закон 1552 г. отказывал семьям, среди членов которых были актеры, в возможности посылать детей учиться. Те, кто был причастен к новым веяниям в культуре и идеологии в XVI–XVII вв., в какой-то мере сумели купировать традиционно низкий социальный статус актера. Тан Сянь-цзу и Ли Юй, например, относились к актерам как к равным, хотя официального к ним отношения это не улучшило.

В период Мин возросло влияние зрителей на театр. Новые факторы хозяйственной деятельности и новые идеи, формировавшие человека, воспитывали эстетическое чувство у зрителей, которые все больше ценили не просто хорошую игру, но виртуозность актерского исполнения. Филигранное мастерство актеров минского театра, особенно куньшаньского жанра, привело к дроблению амплуа на многочисленные субамплуа, требовавшие тонкой актерской техники и пластических средств актерской выразительности. Актер должен был неустанно совершенствовать свое мастерство. Талант и трудолюбие актера гарантировали ему особую атмосферу поклонения и делали любимцем публики.

Магическое искусство театра превращало актера в носителя и проводника универсальных законов бытия. На этих законах строились основания китайского театра: сцена — квадрат — символ Земли, ориентированный по четырем сторонам света, но в случае необходимости сцена могла восприниматься подготовленным зрителем как запредельные сферы; появлявшиеся на сцене предметы — реквизит, костюмы, грим — насыщались смыслом, связанным с символикой религиозного и государственного ритуала; сценическое движение и танец подчинялись строгой символике и упорядоченному рисунку; пространство и время моделировались с помощью музыки и т.д.

Театральная эстетика зиждилась на дихотомии двух неразрывных начал: *ши* [*2*] («реальное», «настоящее», «заполненное») и **сюй** («пустота», «нереальное», «вымышленное»; см. т. 1). Об этих категориях театральной эстетики и, по существу, основных категориях всей китайской культуры говорят теоретики на всем протяжении истории театра.

Символико-образное содержание традиционного театра способствовало кристаллизации основного принципа сценического искусства — эстетики гротеска. Отсюда — парадность и яркость

Традиционный театр *сицюй*

театрального костюма; особая манера сценической речи, основанная на модуляции слова и фразы; пронизывающие звуки фальцетного пения; поражающий своей фантазией и сложностью орнамента актерский грим. Пустое сценическое пространство раздвигало пределы гротеска до вселенских масштабов, мистерия звука, цвета, ритма и движения объединяла актера и зрительный зал. Паузы, как восклицательные знаки, расставленные в кульминационных моментах мелодии и движения (застывшие позы *лян сян* — «просветление образа»), несли в себе не только эстетический смысл, но и тот элемент молчания, который на заре истории стал первым шагом становления внутреннего мира человека. Таким образом, театр выступал перед зрителем во всем могуществе магического и одновременно глубоко человеческого искусства. Зритель-простолюдин в театре смеялся и плакал, страдал и радовался, отвечая искусству гротеска повышенной эмоциональной реакцией. Театр был почти единственным местом, где человека не призывали оставаться «срединным», размеренным в своих эмоциональных проявлениях. Театральность, игровая природа сценического бытия актеров создавали вокруг театра ореол другого мира — яркого, праздничного, мира неограниченных возможностей трансформации земного бытия человека, полета его фантазии. Это, в свою очередь, превращало китайцев в самый театральный народ в мире.

Пекинская, или столичная, музыкальная драма (*цзинцзюй*, *цзинси*) сложилась в самостоятельный жанр в середине XIX в. Ее рождение связывают с приглашением в столицу в 1790 г. театральных трупп из пров. Аньхой. Издавна актеров привлекал большой, процветающий город Янчжоу. Сюда в конце XVIII в. приехало несколько аньхойских трупп, успех и популярность которых были замечены и императорским двором. На чествование императора была приглашена труппа «Три празднества» (*Сань цин бань*) во главе с ее ведущим актером Гао Лан-тином. Позже появились еще три аньхойские труппы — «Четыре радости» (*Сы си*), «Весенние подмостки» (*Чунь тай*), «Весна согласия» (*Хэ чунь*). В Пекине они получили название «Четыре большие труппы аньхойской школы» (*Сы да хуй бань*).

Мелодическое своеобразие пекинской музыкальной драмы формировало мелодии местного театра — *цинь-цян*, **банцзы дяо** (название музыкального инструмента — кастаньет — дало имя и самому театральному жанру), *пихуан* и др. *Пихуан* — еще одно название пекинской музыкальной драмы: термин образован сокращенным написанием мелодий **си-пи** и **эр-хуан**, которые, как и все другие, родились в сельской местности задолго до пекинской музыкальной драмы. В конце XVIII в. в Пекине большой популярностью пользовался жанр *цинь-цян* — благодаря талантливому актеру Вэй Чжан-шэну. Народные мелодии потеснили куньшаньский жанр, тем не менее именно исполнением *куньцюй* прославилась труппа «Четыре радости», а тонким интерпретатором этих мелодий стал актер Чэн Чан-гэн. Другие труппы также охотно включали пьесы *куньцюй* в свой репертуар, поэтому влияние произведений этого жанра на столичную драму было огромно.

Репертуар столичной драмы складывался из пьес, которые привезли с собой аньхойские актеры. Сюжеты этих пьес пришли со страниц популярных романов: «Троецарствие», «Речные заводи», «Путешествие на Запад», «Полководцы из семьи Ян», послуживших источником огромных циклов пьес, составивших едва ли не главную часть репертуара столичной драмы. Иногда пьесы писались заново, но нередко основой служили минские *чуаньци*, юаньские *цзацзюй*. Пекинская музыкальная драма восприняла также сюжеты, известные в театре уже давно, такие как «Мулянь спасает мать», заимствовав его в обработке аньхойских актеров. Столичная драма имела тесные связи и со многими местными театрами. Например, пьеса «Золотая ветка» о строптивом нраве и замужестве танской принцессы Шэн-пин была близка пьесе театра *цинь-цян* под тем же названием; «Излучина реки Фэньхэ» — пьесе театра *хуйдяо*; пьеса «Государство Шато» о крестьянском восстании против танского императора — драме театра *ханьдяо*.

С середины XIX в. пекинская музыкальная драма стала самостоятельным театральным жанром, в котором слились два потока, издревле питавшие китайское театральное искусство, — придворное «изящное» искусство (*ябу*), представленное театром *куньцюй*, и «цветистое», «смешанное» (*хуабу*), связанное с искусством местных театральных форм. Этот синтез способствовал популярности пекинской музыкальной драмы среди широкой столичной публики — от ее демократических слоев до придворных ценителей искусства. Эта особенность повлияла на дальнейшую судьбу нового театрального жанра, помогла ему стать подлинно общенациональным театром.

К середине XIX в. завершился процесс формирования актерского мастерства столичного театра. Принимая в наследство от местных видов театра основные актерские амплуа и закрепленное за

ними сценическое движение, столичная драма оставила далеко позади все предшествующие формы театра по тонкости их разработки и высокому исполнительскому мастерству.

В столичной драме сохранилось деление персонажей на четыре основных амплуа: *шэн* [*2*] (герой), *дань* [*5*] (героиня), *цзин* [*9*] (мужской персонаж, так называемое «раскрашенное лицо»), *чоу* [*5*] (комик). Таким образом, из театра окончательно ушла старая терминология, известная в XVI–XVII вв.

Существенно изменилась вокальная партитура спектакля. В драме XVI в. было два поющих персонажа — главные исполнители мужской и женской ролей. В минском театре, а тем более в столичной драме вокальные партии стали исполняться актерами разных амплуа независимо от важности роли. В театре XV–XVII вв. происходила детализация амплуа, что привело в пекинской музыкальной драме к образованию стройной системы амплуа и субамплуа. В амплуа *шэн* [*2*] появились субамплуа *сяошэн* [*1*] (молодого героя), *вэньшэн* (гражданского героя), *ушэн* [*1*] (военного героя), *лаошэн* (пожилого героя). Амплуа *сяошэн* [*1*] дробилось на еще более мелкие субамплуа: *цзиньшэн* (персонаж, обычно носящий мягкую головную повязку), *цюньшэн* (бедный интеллигент), *гуаньшэн* [*1*] (чиновник), *шаньцзышэн* (человек с веером в руке). Два последних заимствованы у куньшаньского театра. Юноша с веером в руке обладает обычно вкрадчивым характером, тонкими чувствами, что подчеркивается мягкими движениями веера. Его речь изящна и трогает женское сердце.

Амплуа военного героя появилось в конце XVII в. и окончательно сложилось в пекинской музыкальной драме. К нему принадлежат образы национальных героев, пришедших в театр со страниц исторических эпопей. Амплуа подразделяется на *чанкао* (воины, носящие длинные одежды), *дуанькао* (воины, носящие короткие одежды), *чживэйшэн* (молодой воин, который носит в головном уборе перья фазана).

В конце XIX — начале XX в. на границе военного и гражданского амплуа появились субамплуа: *улаошэн* (военный персонаж пожилого возраста) и *усяошэн* (военный молодой герой).

Женское амплуа *дань* [*5*], пришедшее из юаньского театра, включает субамплуа: *лаодань* (пожилой героини), *цинъи* (добродетельной героини, женщины в скромных синих одеждах). Термин появился с приездом в столицу аньхойских трупп. По традиции роли главных героинь строились на пении. Актер, исполнявший арию, стоял неподвижно в позе *бао дуцзы*, т.е. обхватив руками живот. До начала XX в., пока новации талантливых актеров — Ван Яо-цина, **Мэй Лань-фана** — не расширили выразительные средства *цинъи*, это амплуа не пользовалось успехом у публики. Его расцвет наступает в творчестве Мэй Лань-фана, Чэн Янь-цю, Оуян Юй-цяня.

Антиподом *цинъи* служит амплуа *хуадань* (девушка в пестром наряде), которое напоминает субретку итальянского или французского театров и так же, как они, играет роль наперсницы своей госпожи.

Обилие батальных пьес выдвинуло на первый план образы женщины-воина и сответственно амплуа *даомадань* (женщины фехтовальщицы и наездницы) и *удань* (военной героини).

Амплуа *цзин* [*9*] («раскрашенные лица») — мужское амплуа характерного героя — включает положительных и отрицательных персонажей, подразделяется на субамплуа военных и гражданских персонажей. Гражданские, в свою очередь, различают *дахуа* (большое раскрашенное лицо), с преобладанием пения и декламации в актерском мастерстве, и *эрхуа* (второе «раскрашенное лицо») или *цзяцзы* (надменный), в котором игра актера строится на пантомиме. К этому же амплуа относятся также *фэньмянь* («припудренное лицо», т.е. злодей, носящий белый грим)

Пекинская музыкальная драма *цзинцзюй*: амплуа *дань*, *лаошэн*, *сяошэн*, *ушэн*, *чжэн*, *чоу*

и *хэйтоу* (герои, носящие черный грим, как правило, честные, справедливые чиновники).

Амплуа *чоу* [5] (комическая второстепенная роль) или *сяо хуалянь* («малое раскрашенное лицо») различало гражданских и военных персонажей.

Канонизация характера закрепила за каждым амплуа определенные выразительные средства. Так, существует более 20 способов смеха: смех от души, холодный смешок, в котором персонаж скрывает свои мысли, счастливый смех, безумный смех, беззвучный смех пожилых людей и т.д. Каждому виду смеха соответствуют определенная мимика лица, выражение глаз и движения бровей.

Сценический жест помимо эстетической несет смысловую нагрузку. Любой жест воспроизводится округлыми движениями, в которых угадывается влияние изящной школы *куньцюй*. Движения рукой и кистью весьма разнообразны: открытая рука, беспомощная рука, запрещающая рука, жест обдумывания и др. Существует более 50 движений «струящимися рукавами», множество вариантов сценического шага: «летящий шаг» для небожительниц и фей; «цветистые кастаньеты» для *хуадань*, когда она поднимается на цыпочки; спотыкающийся шаг.

Красочное зрелище создают движения с двумя длинными перьями, прикрепленными сзади к головному убору. «Падающие перья» в зависимости от обстоятельств могут означать размышление или удивление. Если актер закусил перья зубами, значит, его герой полон решимости.

Каждый цикл сценического движения открывается и завершается изящной позой *лян сян* («просветление образа»).

Наивысшим достижением теоретического обобщения законов актерского мастерства считается «Зеркало просветленного духа», о котором говорилось выше. Все положения театральной теории, изложенной в этом сочинении, оставались непреложными и для актеров пекинской музыкальной драмы, тем более что сам текст долгое время ходил по рукам в списках и был опубликован лишь в 1917 г.

XIX столетие явилось завершающим этапом совершенствования театральных форм, что нашло отражение в сочинениях того времени. Их авторы подводили итоги пройденного театром исторического пути, осмысляя его художественные достижения. Таковыми были произведения Цзяо Сюня (1763–1820), человека разносторонне образованного, который написал более десятка сочинений, комментариев к философским трактатам. Цзяо Сюнь был большим знатоком театра, которому адресовано три его сочинения: «Цзюй шо» («Разговор о театре»), «Хуабу нун тань» («Беседы земледельца о простонародном театре»), «Као цюй» («Изучение драмы»). Яо Се (1805–1864) посвятил свое сочинение «Цзинь юэ каочжан» («Исследование по современному театру») изучению структурных особенностей трупп сунского и более позднего театра. Этот труд предвосхищал работу **Ван Го-вэя** (1877–1927; см. т. 1, 4) — исследователя новой формации, обучавшегося в Японии, владевшего японским, немецким и английским языками, равно образованного в классических китайских науках и в области европейской культуры, что определило угол рассмотрения им различных аспектов китайского театра. В своих работах «История театра периодов Сун и Юань» («Сун Юань сицюй ши») и «Изучение театра периодов Сун и Юань» («Сун Юань сицюй као») Ван Го-вэй изложил историю театра этих периодов, рассмотрел современный театр, который, по его мнению, в основном сохранил прежние формы, и смоделировал театр будущего. Этот театр, полагал Ван Го-вэй, должен сохранить синтетическую художественную форму, которая позволит продемонстрировать особенности национального театрального искусства. Именно такой театр Ван Го-вэй называл «истинным».

Конец XIX — первые десятилетия XX в. — новый этап развития традиционного театра. С одной стороны, это был период дальнейшего совершенствования исполнительского искусства. Формировались новые школы, основателями которых стали выдающиеся мастера пекинской музыкальной драмы, такие как Мэй Лань-фан, **Чжоу Синь-фан**, **Тань Синь-пэй**. Мастера старшего поколения (Тань Синь-пэй, Ван Яо-цин и др.) получали приглашение на участие в дворцовых спектаклях, угождавших вкусам изысканной публики.

Вырабатывался дворцовый стиль исполнения, ценивший непререкаемое верховенство художественного канона. Культ актер-

Спектакль «Драка на бахче» (Тао Хун, амплуа *хуалянь* — «раскрашенное лицо»)

ской техники стал незримо сдерживать творческие поиски актеров. Дворцовая канцелярия «Наивысшего благоденствия» строго контролировала репертуар не только дворцового, но и городских театров. В 1889 г. был наложен запрет на распространение «Речных заводей» как произведения, обучающего разбою; в 1893 г. та же участь постигла «Западный флигель», где пропагандировалась любовь, противоречащая моральным устоям общества, переработке подверглись и пьесы из цикла о семье полководцев Ян. Таким образом, к концу века из репертуара театра были изъяты его лучшие произведения. Их место заняли пьесы, отражавшие официальную трактовку исторических событий. Вместе с тем увеличилось число пьес, пропагандировавших консервативные взгляды, смакующих картины разврата, ужасов и зверских убийств.

В конце XIX — начале XX в. в экономической, политической и культурной жизни Китая происходили большие изменения. Появилась новая интеллигенция, формировавшая свое миропонимание на образцах европейской мысли и культуры. С ее точки зрения, традиционный театр подлежал коренным изменениям. Эталоном таких перемен стал западный драматический театр, с позиций которого оценивали национальное культурное наследие в целом и национальный театр в частности. Часть интеллигенции, соглашаясь с необходимостью модернизировать традиционный театр, все же призывала не порывать с национальной художественной традицией. Наиболее радикально настроенная интеллигенция группировалась вокруг журнала «Синь циннянь» («Новая молодежь»), в программных выступлениях которого созидание нового демократического общества сочеталось с требованием борьбы против старого искусства.

В дискуссии по вопросам развития театра, развернувшейся на страницах журнала в 1918–1920 гг., наиболее четкую концепцию развития театрального искусства дал **Ху Ши** (1891–1962; см. т. 1, 4), получивший образование в Америке и проповедовавший философию прагматизма. С точки зрения Ху Ши, музыка и пение, которые он считал «рудиментами», должны быть вытеснены из китайского театра разговорной речью, поскольку она приближала национальный театр к европейской драме. Упрекая театр в безжизненности и схоластичности формы и содержания, Ху Ши видел корень зла в национальной замкнутости китайской культуры.

Стремясь способствовать преодолению этой замкнутости, журнал знакомил своих читателей с произведениями европейской и русской литературы и драматургии, с новейшими театральными концепциями, в частности с теорией английского актера и режиссера Гордона Крэга. Парадоксальность этой публикации заключалась в том, что Крэг шел к своему увлечению актером-марионеткой через мистико-религиозные учения Востока, и даосизма в первую очередь. Европейский режиссер видел в китайском и японском актере мастера, подчинившего себя надличностным задачам. Китайские же идеологи новой культуры искали у Крэга ответа совсем на другие вопросы, желая получить рецепты для реформирования собственного «архаического» театра. Европейский и китайские реформаторы говорили о наболевшем, не замечая, что пытаются идти навстречу друг другу параллельными курсами. Но благодаря Крэгу китайцы довольно подробно узнали и о русском реформаторе К.С. Станиславском, о котором ранее мельком слышали от японцев, завязавших более тесное сотрудничество с московским Художественным театром.

Тань Синь-пэй и Ван Яо-лан во «Вратах в Южное небо»

Окончательный вывод Ху Ши в отношении национального театра был весьма категоричен: он подлежал полной европеизации. Утилитарное отношение к национальной театральной традиции до ее полной аннигиляции сегодня видится как первая ласточка отдаленных бурь «культурной революции».

Не все в Китае разделяли взгляды тотальной европеизации национального театра. Так, **Чэнь Ду-сю** (см. т. 4) оптимальным решением считал сочетание достижений мировой цивилизации и культуры с национальной традицией. Его поддерживали и выдающиеся мастера пекинской музыкальной драмы, предпринимавшие попытки ее модернизации.

На сцене традиционных театров появились так называемые новые пьесы в современных костюмах. С одной стороны, театральные труппы, или общества, как их стали именовать, пытались ставить в традиционной, но обновленной манере

произведения западной драматургии. Так, «Новая дама с камелиями» оказалась в репертуаре нескольких театров. Вместе с тем актеры и драматурги создавали новые пьесы специально для традиционной сцены. «Стела горючих слез» о трагической любви современных молодых людей, «Повесть о загубленной душе курильщика опиума», «Окажите милость женщине» — это лишь небольшая часть новых пьес, появившихся в репертуаре традиционного театра.

Общество *Ису* («Изменение нравов»), образованное в Сиани в 1912 г., поставило перед собой практическую задачу морального воспитания общества через театр. С этих позиций были отобраны для постановки лучшие произведения старого театра. С 1912 до 1949 г. авторами общества было создано около 200 новых произведений на современные темы для традиционной сцены. В 1931 и 1937 гг. актеры труппы побывали в Пекине, где контакт с труппами пекинской музыкальной драмы принес обоюдную пользу. О деятельности общества одобрительно отозвался писатель **Лу Синь** (см. т. 3). За его работой внимательно следил Оуян Юй-цянь, сам активно участвовавший в преобразовании театра. Свой вклад в модернизацию театра внес и Мэй Лань-фан, поставив несколько пьес в современных костюмах.

В 20-е годы интерес к работе над «новыми пьесами в современных костюмах» значительно остыл, ибо соединение традиционной и европеизированной актерской школы не могло принести немедленных результатов. Новые пьесы не могли соперничать со старыми спектаклями прославленных трупп и мастеров сцены.

30-е годы — время испытаний японской агрессией. В 1937 г. в Шанхае деятели искусств образовали «Шанхайское общество спасения родины», которое принимало деятельное участие в создании агитбригад, отправлявшихся на фронт. В конце 1937 г. было создано «Всекитайское театральное общество сопротивления», в которое вошли и видные деятели традиционного театра: Оуян Юй-цянь, Мэй Лань-фан, Чжоу Синь-фан и другие представители четырнадцати жанров традиционного театра. Декларация общества призывала всех театральных деятелей посвятить себя антияпонской борьбе, выдвинула задачу создания современного репертуара. Самой распространенной формой театральной деятельности стали уличные выступления артистов, передвижные агитбригады. Прошедший в 1938 г. в Учане смотр подвел итоги деятельности бригад, поставил задачу повышения художественного уровня их представлений. Одна из первых пьес военных лет для традиционного театра, написанная Ван Тэ-фэем, «Народ прифронтовых районов», была пронизана идеей патриотического долга и положила начало пьесам, получившим название «молодое вино в старых мехах».

Ведущие мастера пекинской музыкальной драмы с самого начала войны стремились включать в свой репертуар и старые пьесы, созвучные идеям освободительной борьбы, такие как «Смертельная ненависть», «Отпор цзиньским воинам», «Ши Кэ-фа» и др. После захвата крупных городов японцами основные труппы пекинской музыкальной драмы оказались на оккупированной территории. Многие пьесы были запрещены, их заменили грубые, откровенно эротические спектакли. Такие видные театральные деятели, как Мэй Лань-фан и Чэн Янь-цзю, отошли от активной деятельности. «Всекитайское театральное общество сопротивления» фактически прекратило свою работу.

«Западный флигель». Издание эпохи Мин

Центр театральной реформы переместился в районы, контролируемые компартией. Выступавшие здесь актерские труппы в 1938–1939 гг. служили экспериментальными базами для отбора и изменения репертуара, выработки критериев реформы старого театра. Труппы *пинцзюй* предприняли попытку создания новых пьес, но первые шаги были неудачны. Вновь оживилась дискуссия о судьбе традиционного театра и возможности его реформы. В 1939 г. в Художественной академии им. Лу Синя в Яньани выступил театровед Чжан Гэн, с уверенностью говоривший о необходимости синтеза традиционного театра и разговорной драмы. Тогда же был выработан первый конкретный план переработки драм *пинцзюй*, а в следующем, 1940 г. вышел первый сборник избранных пьес этого жанра. На дальнейшую судьбу театра на континенте повлияло совещание в Яньани работников литературы и искусства в 1942 г., фор-

Музыка, танец, театр, цирк и кино

мально поддержавшее идею сохранения и развития искусства прошлого. Вместе с тем на практике осуществления театральной реформы не могла не отразиться идея оценки тех или иных произведений искусства с сугубо утилитарных позиций. На совещании возобладала концепция упрощенного толкования классовой природы искусства. Теоретические выводы совещания были закреплены «Постановлением о проведении партийной политики в области литературы и искусства», принятым ЦК КПК в 1943 г.

Центром реформы становится Яньань, где на базе армейской труппы *пинцзюй* был организован научно-исследовательский институт, который, правда, занимался сугубо практическими вопросами. Под эгидой института были поставлены две пьесы в жанре пекинской музыкальной драмы: «Беженцы» Ли Луня и «Посещение храма» Чжан И-жаня. Особенно удачной была постановка второй пьесы — о жизни крестьян освобожденных районов. Сюжет свободно ложился на классические мелодии этого жанра, что нравилось публике.

В 1943–1944 гг. коллектив закончил работу над двумя крупными пьесами классического репертуара — «Три удара по Чжуцзячжуану» и «Уход в горы Ляншань». В пьесах были использованы сюжеты романа «Речные заводи» и старые драматические произведения по мотивам этого романа. В приложенном к тексту пьесы «Уход в горы Ляншань» письме **Мао Цзэ-дуна** (см. т. 3, 4) поднимался вопрос о переосмыслении событий далекой истории, значения и характера исторических лиц. Таким образом, было положено начало политике КПК в этой области, ею стали руководствоваться в своей деятельности все новые творческие коллективы по мере освобождения страны от японских захватчиков. К концу войны был организован Комитет по театральной и музыкальной работе Северного Китая, который пересмотрел репертуар многих театров пекинской музыкальной драмы.

В 1939–1940 гг. возник жанр музыкальной драмы *синь гэцзюй* («новая опера»), и в 1944 г. содружеством драматургов под руководством Хэ Цзин-чжи, Дин Ни и знатока народной музыки Ма Кэ была создана опера «Седая девушка» («Баймао нюй»). Основой сюжета послужила легенда о появлении духа в облике девушки. Легенда облетела многие освобожденные районы, поэтому театральному произведению был обеспечен успех. К тому же «новая опера» была создана на основе народного песенно-танцевального творчества, издревле известного в форме **янгэ** (букв. «песни молодых всходов»). В центре музыкальной драмы находился образ героини, который сближал новое произведение со многими классическими драмами прошлого, вместе с тем на сцену был выведен новый герой — народ-борец, народ-освободитель, — он и определяет счастливый конец развития трагического сюжета. Появление «Седой девушки» положило начало новому театральному жанру, а успех у зрителей вселил надежду на возможность сочетания традиционной художественной формы с новым содержанием.

Что касается пекинской музыкальной драмы в целом, то в годы войны она мало в чем изменилась. Столичная драма появилась и распространилась как вид городского театрального искусства. В городах играли прославленные мастера этого жанра.

«Седая девушка» (*цзинцзюй*)

После 1949 г. наступил новый этап развития китайской культуры на континенте. В 1950 г. во главе с Чжоу Яном был создан Комитет по руководству реформой театра, в который вошли ведущие актеры традиционных жанров. В «Указании Административного совета Народного правительства о проведении реформы театра *сицюй*» подчеркивалась необходимость рассматривать *сицюй* как «важное средство воспитания широких слоев народа в патриотическом и демократическом духе», поощрять пьесы, пропагандирующие сопротивление эксплуатации, любовь к отчизне, к труду, показывающие достоинства народного характера; вести борьбу против тех

Традиционный театр *сицюй*

пьес, которые превозносят феодальные добродетели, показывают пугающие своим варварством сцены и грубые поступки, оскорбляют или принижают простой народ. Реформу предполагалось проводить в духе соревнования всех разновидностей театра с привлечением к реформе всех ведущих мастеров. Одновременно шло административное переустройство трупп. Возникли государственные, государственно-частные, «народные труппы», т.е. театральные коллективы на основе кооперирования. Особому поощрению подлежали труппы, репертуар которых был созвучен современности, т.е. те, что переделывали пьесы старого репертуара в соответствующем духе.

В 1950-е годы был выдвинут курс «пусть расцветают сто цветов». На призыв к свободному творчеству театр ответил расширением традиционной части своего репертуара и созданием новых произведений на историческую тематику. Мэй Лань-фан показал новый спектакль «Му Гуй-ин ведет войска», посвященный историческим событиям в Китае XI в.; коллектив Шанхайского театрального института, возглавлявшийся известными мастерами театра *куньцюй* Юй Чжэнь-фэем и Янь Хуй-чжу, осуществил постановку исторической драмы «Приключение всадника у стены» по мотивам пьесы юаньского драматурга Бо Пу; труппа шаосинского театра Шанхая поставила спектакль по мотивам романа «Сон в красном тереме».

Вскоре последовало уточнение: «ядовитые травы», оказавшиеся среди «ста цветов», следует выпалывать. После чего был провозглашен курс «большого скачка». Театр все больше втягивался в политические дискуссии, на нем отрабатывались лозунги и методы проведения политических курсов партии. В такой обстановке подлинное творчество было крайне затруднительным, тем более что творческая интеллигенция в те годы проходила «перевоспитание», ставившее под сомнение не только ее творческую деятельность, но и само существование.

В 1960-е годы историк и драматург **У Хань** (см. т. 3, 4) написал статьи и пьесы о минском сановнике Хай Жуе. Его пьеса «Хай Жуй представляет доклад» была поставлена в Шанхайском театре пекинской музыкальной драмы. Директором этого театра был знаменитый **Чжоу Синьфан** (см. т. 3, 4), в трагической судьбе которого в годы **«культурной революции»** (см. т. 4) факт постановки этого спектакля сыграл первостепенную роль. В начале 1960-х была поставлена еще одна пьеса — «Разжалование Хай Жуя», которая вызвала восторженные отклики зрителей и критики. Герой пьесы, крупный сановник XVI в., пытался облегчить участь крестьян, противопоставляя свою позицию правящей верхушке, но заслужил опалу. Как полагают, У Хань своей пьесой выступил в защиту маршала **Пэн Дэ-хуая** (см. т. 4), «разжалованного» в 1959 г.

На сентябрьском (1962) пленуме ЦК КПК основное внимание было уделено борьбе против «современных ревизионистов» и развертыванию кампании за «социалистическое перевоспитание», одним из орудий которого стала «революционизация театра». Эту задачу взяла на себя жена Мао Цзэ-дуна Цзян Цин (см. т. 4 **Сы жэнь бан**), начав в 1962 г. «обследовать и изучать» театр. Она возглавила «исправление положения» в театре, начав его с «обработки» традиционного репертуара и его «осовременивания». Старый репертуар перерабатывался до полного выхолащивания содержания и художественной целостности сценической постановки. Во 2-й половине 1960-х годов китайская культура испытала разрушительное потрясение, вызванное «культурной революцией». Один из первых ударов был нанесен по У Ханю и его пьесе «Разжалование Хай Жуя». Пьеса была названа «ядовитой травой», исключительно вредной для народа. Его обвиняли в приукрашивании черт феодального чиновника, во «вредном влиянии на умы». Критика У Ханя фактически явилась началом погромов «культурной революции». Издевательства со стороны **хунвэйбинов** (см. т. 4) — «красных охранников», отряды которых создавались из учащейся молодежи, — довели до самоубийства некоторых видных деятелей культуры и искусства. Классический репертуар оказался под запретом. На сценах страны шли так называемые «образцовые спектакли», наполненные пафосом и изображавшие героев, сошедших с агитационных плакатов.

Фильм «Хай-ся»

В начале 70-х годов обозначилась тенденция к пересмотру оценок «культурной революции», преодолению ее перегибов. В 1974 г. в Пекине вновь состоялся фестиваль искусств Се-

Музыка, танец, театр, цирк и кино

верного Китая, на котором помимо «образцовых спектаклей» были представлены и пьесы классического репертуара пекинской музыкальной драмы, других жанров традиционного театра. К концу 70-х прошла реабилитация большой части творческой интеллигенции, в том числе У Ханя и Чжоу Синь-фана. Стала восстанавливаться деятельность творческих коллективов, творческих союзов, были сняты запреты на репертуар традиционного театра, отменены так называемые «запретные зоны» — табуированные темы и сюжеты в литературе и искусстве. Возобновилась исследовательская работа по театру в научных учреждениях.

Когда начал работать весь сложный и огромный театральный механизм, в полном объеме стали ощутимы и все разрушительные последствия «культурной революции». Одним из главных сделался разрыв в восприятии художественных традиций между прежним и современным зрителем. Поколение, выросшее в период «культурной революции», утратило вкус к традиционному театральному искусству, а деятели традиционного театра за годы вынужденного простоя, в свою очередь, утратили навыки создания высокохудожественных произведений, способных заинтересовать современного зрителя. В тот период мастера *сицюй* встали перед дилеммой: сделать все возможное, чтобы остаться театром для массового зрителя, или превратиться в театр для избранных.

Признавая зрительскую «невостребованность» традиционного театра на рубеже веков, возрождение популярности национального театра *сицюй* связали с появлением новой качественной драматургии, обновлением сценического языка (при сохранении основных традиций) и системы подготовки артистов, с повышением исполнительского мастерства актеров.

К рубежу XX–XXI вв. традиционный театр *сицюй* вышел с серьезными новациями. Этот процесс протекает в двух направлениях — постановка средствами национального театра *сицюй* спектаклей на базе новой отечественной драматургии и по мотивам зарубежной классики. Лидируют в новаторских поисках Шанхай и пров. Сычуань. В Шанхае трагедия «Цзинь Лун и Фу Юй» как бы воскресила «Царя Эдипа» Софокла. В Сычуани созданы снискавшие широкое признание в стране и за рубежом спектакли «осовремененного» театра *сицюй* «Китайская принцесса Турандот», «Дама с камелиями», «Изменение лиц», «Весна и осень гегемона», «Рябь в стоячей воде», «Пань Цзинь-лянь». Серьезными новаторскими работами стали в начале XXI в. постановки по современным пьесам «Ли Цинь-чжао» Ли Хэй-чжэн, «Сун Цин-лин в Шанхае» Ма Ли, по произведениям современных крупных писателей «Чайная», «Верблюжонок Сян-цзы» **Лао Шэ** (см. т. 3), «Кун И-цзи» и др. Появляются и чисто коммерческие спектакли театра *сицюй* — «Пионовая беседка», «Сон в красном тереме», «Сестры по сцене». Их отличает яркая зрелищность, первоклассный состав исполнителей, оснащенность сложной современной световой и сценической инженерией, роскошь декораций. Эти постановки, сохраняя традиционную для театра *сицюй* синтетичность, отличаются обновленным сценическим языком, понятным на слух, новой мелодикой, сценическим оформлением. В них используется современная режиссура и сценография.

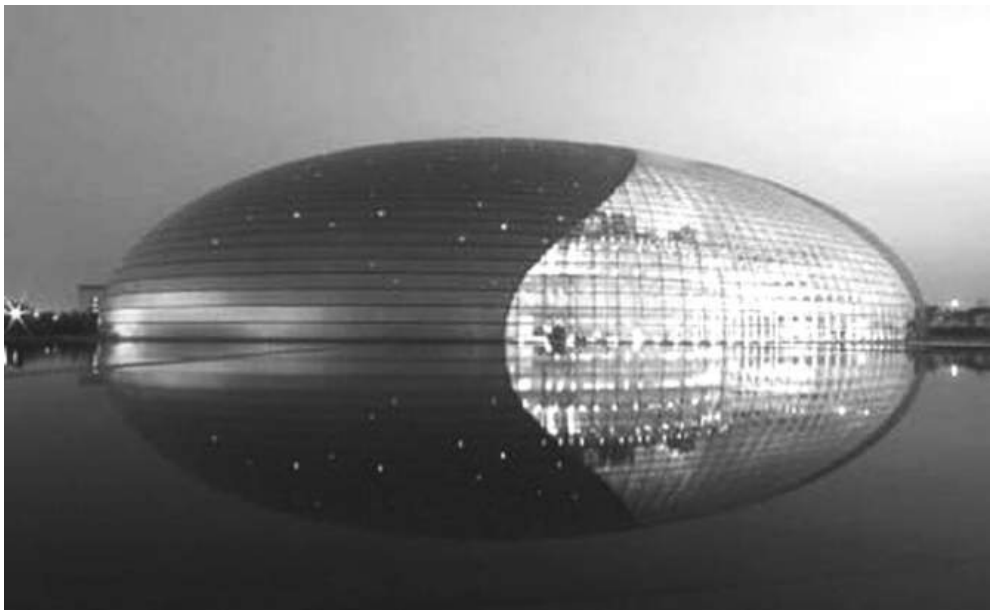
Крупным событием начала XXI в. стало появление двух капитальных трудов: *Хан Чэн*, *Лю Хоушэн*, *Ляо Бэнь*, *Ду Го-лин*. «Сценическое искусство театра *куньцюй* Китая» (Чжунго куньцюй ишу). Нанкин, 2004; *Е Мин-шэн*. «Об истории кукольного театра провинции Фуцзянь» (Фуцзянь куйлэй си ши лунь) в 2-х томах. Фучжоу, 2004 г.

Здание традиционного театра в императорском дворцовом комплексе Гугун, Пекин

** *Алексеев В.М.* Китайский народный театр и китайская народная картина // Китайская народная картина. М., 1966; *он же.* Актеры-герои на страницах китайской истории // *он же.* Труды по китайской литературе. В 2-х кн. Кн. 1. М., 2002; *Васильев Б.А.* Китайский театр // Восточные театры. Л., 1929; *Гайда И.В.* Китайский традиционный театр сицюй. М., 1971; *Образцов С.* Театр китайского народа. М., 1957; *Разумовский К.И.* Китай. Искусство // Китай, история, экономика, культура. М.–Л., 1940; *Серова С.А.* Пекинская музыкальная драма. М., 1970; *она же.* «Зеркало просветленного духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. М., 1979; *она же.* Китайский театр и традиционное китайское общество. М., 1990; *она же.* Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия). М., 1999; *Сорокин В.Ф.* Китайская классическая драма XIII–XIV вв.: Генезис. Структура. Образы. Сюжеты. М., 1979; *Ван Го-вэй.* Си-цюй лунь вэньцзи (Сборник статей о театре). Пекин, 1957; *Ван Ли-ци.* Юань Мин Цин саньдай цзинхуй сяошо сицюй цзыляо (Материалы о запрещении прозы и драмы в периоды Юань, Мин, Цин). Шанхай, 1981; *Линь Хэ.* Но ши – чжунго но-вэньхуа гайлунь (История но. Очерк но-культуры Китая). Тайбэй, 1994; *Ли Сюэ-цинь.* Цзоучу нигу шидай (Оставим прежние представления о роли древней эпохи и предложим новую концепцию). Чанчунь, 2007; *Ляо Бэнь.* Чжунго гудай цзюйчан ши (История древней сцены китайского театра). Чжэнчжоу, 1997; *Сунь Кай-ди.* Куйлэй си каоюань (Изучение истоков кукольного театра). Шанхай, 1952; Тан Сянь-цзу цзи (Собр. соч. Тан Сянь-цзу). Т. 1–4. Пекин, 1962; *Ху Тянь-чэн.* Миньцзянь цзили юй иши сицзюй (Народный религиозный культ и ритуальный театр). Чунцин, 1999; *Чжоу И-бай.* Чжунго сицзюй ши чжанбянь (Большая история китайского театра). Пекин, 1960; Чжунго гудянь сицюй луньчжу цзичэн (Собрание трактатов о китайском классическом театре). Т. 1–10. Пекин, 1959; Чжунго сицзюй сюэ ши гао (Очерки истории изучения китайского театра). Шанхай, 1986; *Юй Цюй-юй.* Сицзюй лилунь ши гао (Очерки истории теории классического театра). Шанхай, 1986; *Hsu Daoching.* The Chinese Conception of the Theatre. Seattle–London, 1985; *Idema W., West S.* Chinese Theatre (1100–1450). Wiesbaden, 1982; *Makkerrace C.* The Rise of the Peking Opera. (1770–1870). Oxf., 1972.

С.А. Серова

Китайский театр XXI в., Пекин



Театр кукол и теней

Театр кукол

В Китае сложился самобытный и, возможно, самый развитый в мире кукольный театр, называемый «представлением кукол» (*куйлэй си*) или «представлением/спектаклем деревянных фигур» (*муоуцзюй/си*). Как и вообще куклы, он восходит к древнему обычаю хоронить вместе с покойником фигурки людей, в том числе танцоров, музыкантов, шутов, призванных служить ему в загробном мире. О связи с погребальными обрядами свидетельствуют самые ранние сообщения о кукольных спектаклях: в эпоху Восточной Хань (25–220) в столичном **Лояне** на пиршествах и свадьбах знать развлекалась представлениями неких кукол под похоронную музыку.

Первые куклы были механическими и приводились в движение водой. Например, правители Северной Ци (550–577) держали в дворцовом парке своеобразную лодку-балаган с трехъярусной сценой. На нижнем ярусе располагался кукольный оркестр из семи музыкантов, на среднем семеро монахов с курительными палочками в руках двигались по кругу, поочередно отбивая поклоны **Будде** (см. т. 2), а на верхнем среди облаков летали буддийские божества, и все это приводила в движение вода.

Еще более искусные кукольные спектакли устраивались при дворе суйского императора Ян-ди (прав. 604–617), который даже повелел ученому сановнику, одному из составителей **«Суй шу»** («Книга [об эпохе] Суй»; см. т. 4) Ду Бао (VI–VII вв.) создать «Иллюстрированный канон водных постановок / красот» («Шуй ши ту цзин») из 15 *цзюаней* с рисунками «искусных мастеров» (*лян гун*), частично вошедший в его «Да-е цза цзи» («Разные записки [о периоде] Да-е [605–616]», иногда приписываются Янь Ши-гу, 581–645) и в раздел «Цзи цяо» («Художественные изощрения») антологии «Тай-пин гуан цзи» («Обширные записки [периода] Тай-пин», цз. 226), собранной Ли Фаном (925–996) и др. Император с многочисленной свитой любовались «водными постановками / красотами», которые состояли из 72 отдельных сцен по мифическим и историческим сюжетам, связанным с водой, в частности, как **Фу-си** (см. т. 2) получил восемь триграмм (*ба гуа*; см. т. 1 **Гуа [2]**, **«Чжоу и»**) от вышедшей из реки «священной черепахи» (*шэнь гуй*), **Хуан-ди** (см. т. 2) — «магический крест» *хэ ту* («изображение [из Желтой] реки»; см. т. 1 **Хэ ту**, **ло шу**) от «желтого дракона» (*хуан лун*; см. **Лун**, также т. 2) из Хуанхэ, **Цан-цзе** (см. т. 3) — магический квадрат *ло шу* («письмена [из реки] Ло»; см. т. 1 **Хэ ту**, **ло шу**) от «волшебной черепахи с киноварным панцирем» (*дань цзя лин гуй*) из Ло, **Яо** (см. т. 2) — *хэ ту* от «красного дракона» (*чи лун*) из реки, **Шунь** (см. т. 2) — «панцирный текст» (*цзя вэнь*; см. **Цзягувэнь**, т. 3) от лошади-дракона (*лун-ма*) из реки, **Юй** — *хэ ту* от «белолицего и высокого человека с рыбьим телом», после чего пробуравил гору Лунмэнь, чтобы дать ход потоку Хуанхэ, и ввел реку в русло; **Цзян-юань** на берегу реки наступила на след великана и зачала **Хоу-цзи**, которого, родив, бросила на лед, и далее «водные» истории о **Сиван-му** (все см. т. 2), У-ване, Му-ване (см. т. 3, 5 **«Му тянь цзы чжуань»**), Лю Бане, **Хань У-ди** (см. т. 2, 4; т. 3 **Лю Чэ**) и некоторых последующих императорах, **Конфуции** (см. т. 1, 4) и **Цюй Юане** (см. т. 3), утопившемся в р. Мило. Лодки, горы, равнины, скалы и дворцы были из резного дерева. Куклы — «деревянные люди» (*му жэнь*) величиною более двух *чи* [*1*], т.е. свыше 60 см, облачены в одежды из узорного шелка и украшены золотом и нефритом. Всякая живность, рыбы и птицы также «двигались, как живые». «Водные постановки /

Персонаж традиционного кукольного театра

Кукольный театр. С гравюры XV в.

красоты» сменялись «плавучими борделями» (*цзи хан*). На 12 плоскодонках длиною 1 *чжан* [*4*] (более 3 м) и шириною 6 *чи* [*1*] (ок. 2 м) «деревянные люди» играли на литофонах (*цин* [*5*]) и колоколах (*чжун* [7]), гуслях (*чжэн* [7]) и цитре (*цинь* [3]), исполняли цирковые номера *байси* («сто представлений»): плясали с мечами, ходили колесом, поднимались по шесту и ходили по канату (*чжи шэн*), а на 7 лодках по 8 *чи* (ок. 2,5 м) каждая — обносили гостей вином до трех раз, протягивая рукой стакан и беря его назад. Все приводили в действие «удивительные и невообразимые» «водяные механизмы» (*шуй цзи*; см. т. 1 **Цзи [1]**).

В VI в. появился постоянный кукольный персонаж «господин Го», или «лысый Го», прототипами которого были реальные шуты. Согласно «Янь-ши цзя сюнь» («Домашние поучения рода Янь») Янь Чжи-туя (531–591), сценки с его участием включали в себя, по-видимому, короткие шуточные монологи, танцы и пение. В эпоху Тан кукольные представления завоевали необычайную популярность и сложился театр кукол-марионеток, который, подобно другим жанрам театрального искусства в средневековье, служил увеселению божеств и душ умерших. Фэн Янь (VIII в.) в «Фэн-ши вэнь цзянь цзи» («Записки господина Фэна о слышанном и виденном») описал похороны сановника, на которых разыгрывалась кукольная пьеса о войне танского полководца с тюрками.

В эпоху Сун кукольный театр достиг полной зрелости и приобрел еще большую популярность. В столичном Кайфэне кукольные спектакли, именовавшиеся в просторечии «малые **цзацзюй**» (см. т. 3), не прекращались с утра до вечера. По свидетельству Мэн Юань-лао (ок. 1090–1150) в «Дун цзин мэн хуа лу» («Записи грез о красоте Восточной столицы», 1147/48), в Ханчжоу только в одном увеселительном квартале выступали 24 кукольные труппы. Чжоу Ми (1232–1298/1308) привел названия 71 пьесы кукольного театра, во многих случаях имевшие аналоги среди пьес *цзацзюй*.

Охотнее всего кукольники того времени пользовались сюжетами народного сказа. Фантастичность и гротеск были выражены в кукольном театре особенно сильно, и в репертуаре видное место всегда занимали легенды о святых, мифических героях, послах из дальних стран, преподносящих китайскому двору сказочные сокровища, и т.п., что современный исследователь Мэн Юань-лао охарактеризовал формулой «Много вымысла, мало правды». По-прежнему пользовался любовью зрителей «господин Го», к которому добавился постоянный партнер — «Почтенный Бао», выполнявший, по всей видимости, обязанности ведущего. Как отметил современник, в XIII в. в пров. Фуцзянь насчитывалось 300, а в пров. Сычуань более 100 трупп, дававших представления с участием «Почтенного Бао». С эпохи Сун кукольные пьесы стали обычно исполняться под музыкальный аккомпанемент на барабане и флейте.

В то время еще были известны далекие потомки механических кукол древности — «плавающие куклы», представления с которыми устраивались на специальных лодках-балаганах. Они представляли собой поясные фигуры, установленные на плавающие круги или крестовины. Наряду с сюжетными пьесами типа *цзацзюй* в программу этих представлений входили и цирковые номера *байси*, фантастические сценки вроде «превращения рыбы в дракона» и т.п. Существовали также «телесные/живые куклы», характер которых не совсем ясен. Согласно одной версии, их изображали люди, одетые, как куклы, и подражающие им дети на плечах у взрослых, согласно другой — так назывались «мешочные», т.е. надетые на руку

Детский кукольный спектакль в эпоху Сун

Кукольное представление в деревне. Эпоха Цин

перчаточные, куклы (петрушки). Сохранились сообщения о пиротехнических куклах, приводившихся в действие порохом. Впоследствии получили развитие четыре вида кукол: 1) перчаточные, 2) марионетки, управляемые сверху нитями, число которых доходит до сорока, 3) тростевые («яванские»), управляемые снизу тростями, прикрепленными к голове и локтям или запястьям рук, 4) прикрепленные перпендикулярно к проволоке, управляемые сзади через отверстие в заднике.

В позднее средневековье, несмотря на высокоразвитую драму, кукольный театр не утратил популярности. Более того, в нем нашли яркое воплощение характернейшие черты всего театрального искусства Китая — близость к народному быту, мобильный, летучий способ существования, тенденция к условному обозначению и стилизации. Наиболее популярным он (главным образом театр перчаточных кукол) был на приморском юге — в Фуцзяни и на Тайване, где до последнего времени выступали более 1000 трупп. Его большая социальная и культурная значимость видна в спектаклях театра марионеток — одного из самых распространенных кукольных зрелищ (см. рис.), во многих районах служивших сугубо религиозным целям и исполнявшихся в качестве очистительного обряда, а также на свадьбах для счастья молодых супругов. Так, в Фуцзяни кукольная труппа должна была состоять из 72 голов и 36 тел, что символизировало весь сонм божественных сил мироздания. Куклы считались олицетворениями богов, и перед спектаклем им приносили жертвы. На подобные экзорцистские обряды зрители обычно даже не приходили из опасения, что изгоняемые демоны войдут в них. Нередко кукольные представления игрались в качестве очистительного обряда перед спектаклем обычной актерской труппы. Существовала органическая связь между куклами-экзорцистами в театре, гигантскими куклами чиновников и богов в праздничных процессиях и статуями божеств в храмах.

Кукольные представления при храмах давались очень часто, и посвящавшиеся богиням и их кумирням могли предназначаться специально для женщин, хотя в обычае был и запрет на посещение кукольных спектаклей женщинами, связывавшийся с легендой о чжоуском царе Му-ване (X в. до н.э.), заметившем, как куклы подмигивают его женам. По наблюдениям английского миссионера Д.Г. Грэя (Gray J.H., 1878; рус. пер. 2006), в середине XIX в. спектакли марионеток делились на женские и мужские и могли сопровождаться актерским чтением пьесы, хотя обычно все тексты произносил сам кукольник, иногда для изменения голоса клавший в рот пищик.

Перчаточные куклы, согласно предположению С.В. Образцова (1901–1992), изобретенные именно в Китае и не претерпевшие значительных изменений за последние два-три столетия, чаще всего применялись в бродячем «театре на коромысле», отличавшемся крайне простым устройством: небольшая сцена в виде террасы ставилась на жердь, к ее нижнему краю прикреплялась материя, закрывавшая кукловода. На сцене выступали одновременно две куклы, управлявшиеся всеми пятью пальцами рук актера, произносившего также текст ведущего. Музыкальное сопровождение ограничивалось ударами небольшого гонга. Эти типично уличные представления состояли обычно из небольших шуточных сценок. Широко известны различные варианты тростевых кукол и кукол, управляемых проволокой. В Сычуани давались представления больших кукол (*да му-оу*) размером почти в человеческий рост.

Современный кукольный театр

Кукольный театр Китая, подлинно народный и неизменно поражающий высоким уровнем мастерства исполнителей, состоит из сотен локальных традиций. В ряде районов, например в Фуцзяни, он оказал заметное влияние на становление местных форм драмы.

Театр теней

Название теневого театра «представление теней» (*инси*), или «представление теневого/волшебного фонаря» (*индэнси*), указывает на органическую связь с «теневым/волшебным фонарем» (*индэн*), благодаря которой попавшее в Китай с Запада в 1896 г. кино сначала было воспринято как его вариация и соответст-

венно названо тем же термином *инси*. Впоследствии отличие кинематографа было осознано и зафиксировано термином *дяньин* (букв. «электрические тени»), основной смысловой компонент которого — *ин* [*2*] все же свидетельствует о его «теневом» происхождении. За этим стоит и вполне реальная генеалогия, поскольку, видимо, в Китае были изобретены такие важнейшие прототипы фото- и кинотехники, как камера-обскура, описанная в **«Мо цзине»** («Моистский канон»; см. т. 5, с. 761), и «волшебный фонарь» (см. т. 5, с. 177–178).

В трактате «Си цзин цза цзи» («Разные записки о Западной столице»), приписываемом **Лю Синю** (53/46 до н.э. — 23 н.э.; см. т. 5), **Гэ Хуну** (283/284 — 343/363; см. т. 1) и анониму эпохи Шести династий (Лю-чао, 229–589), рассказано, что, во-первых, при сменившем **Цинь Ши-хуана** (см. т. 4) циньском императоре Эр Ши-хуане (прав. 209–208 до н.э.) использовался фонарь, позволявший видеть «превращения драконов», во-вторых, некогда существовала «нефритовая трубка/дудка (*гуань*) длиной два *чи* [*1*] три *цуня*[*2*] [ок. 60 см] с 26 отверстиями, если в нее дуть, то видятся колесницы и лошади, горы и леса, на таинственном колесе (*инь линь*) сменяющие друг друга, а если перестать дуть, то снова не видны, и называется она „сверкающей цветами/волшебной тубой“ (*чжао хуа чжи гуань*)» (цз. 3). Каждый из примененных здесь паронимов — *гуань* и *гуань* [*8*] — может обозначать не только музыкальный духовой инструмент (вроде гобоя и флейты пикколо соответственно), но и иной объект: первый — любую трубку, второй — нефритовую подзорную трубу для наблюдения за светилами, а определение *чжао хуа* («сверкающая цветами/волшебная») в древнейшем комментарии к **«Шу цзину»** («Канон писаний»; см. т. 1, 4) «Шан шу да чжуань» («Великое предание о „Почтенных писаниях“», цз. 1), созданном Фу Шэном (ок. 268 — ок. 178 до н.э.) и его учениками, образует параллельную с *чжао хуа чжи гуань* конструкцию *чжао хуа чжи юй* («сверкающий цветами/волшебный нефрит»), описывающую регалию, которую мифический император Яо вручил Шуню при передаче власти над Поднебесной. Отсюда следует, что *чжао хуа чжи юй* скорее всего представляет собой не музыкальный инструмент, а магический прибор из нефрита, некоторыми исследователями считаемый прототипом «волшебного фонаря». Последний получил широкое распространение уже в эпоху Тан (618–907), особенно в Лояне, как засвидетельствовал Фэн Чжи (кон. IX — нач. X в.) в «Юнь-сянь цза цзи» («Разные заметки Юнь-сяня»).

Ранее **Сыма Цянь** в **«Ши цзи»** («Исторические записки», цз. 12, 28; см. т. 1, 4), а за ним **Бань Гу** (см. т. 1, 3, 4) в **«Хань шу»** («Книга [об эпохе] Хань»; см. т. 1, 4) и **Ван Чун** (см. т. 1) в «Лунь хэн» («Взвешивание суждений» / «Весы теорий») описали эпизод, произошедший с **Хань У-ди** (прав. 141–87 до н.э.; см. т. 2, 4). В 121/119 до н.э. маг Шао-вэн (? — 119/118 до н.э.) ночью с помощью «чудодейственной техники» (*фан шу*) и занавеса (*вэй* [*15*]), возможно отделявшего гинекей (*вэй фан*) или являвшегося экраном, показал императору образ его почившей наложницы, как-то связанный с «духом очага» (*цзао гуй*; см. т. 2 **Цзао-ван**), вероятно подразумевающим некое световое (огневое) устройство. Через тысячелетие с лишним Гао Чэн (XI в.) в специальном подразделе «Инси» («Представление теней») своей энциклопедии «Ши у цзи юань» («Основы и истоки дел и вещей», ок. 1078–1085) детализировал эту историю и охарактеризовал как описание древнейшего представления театра теней.

Теневые фигуры: тигр, лошади, облако, люди

К той же эпохе Сун относятся первые подробные известия о теневом театре. В конце XIII в. в Ханчжоу его представления давали более 20 мастеров. Сюжеты черпались из общего с драмой и кукольным театром источника — популярных исторических сказаний и народных легенд. Полупрозрачные фигурки изготовлялись из кожи (бараньей, ослиной или, как в Фуцзяни,— обезьяньей), а в редких случаях — из цветной бумаги, раскрашива-

лись и украшались цветным шелком, художественно оформлялись в технике вырезки по бумаге (*цзянь чжи*; см. Общ. разд. **Изобразительное искусство**). В отличие от театра кукол и живых актеров были развиты декорации. Этот красочный театр вслед за С.В. Образцовым можно было бы назвать цветотеневым, поскольку сквозь бумажный или матерчатый экран проступали цвета фигурок, в состоянии покоя к нему прижатые, а в движении максимально приближенные. Управлялись куклы тремя спицами, крепившимися к шее и запястьям, и были подвижны в основных суставах рук и ног. До сего времени сохранилось большое число местных традиций. Некоторые из них тоже способствовали формированию локальных разновидностей драмы, как, например, на Северо-Западе.

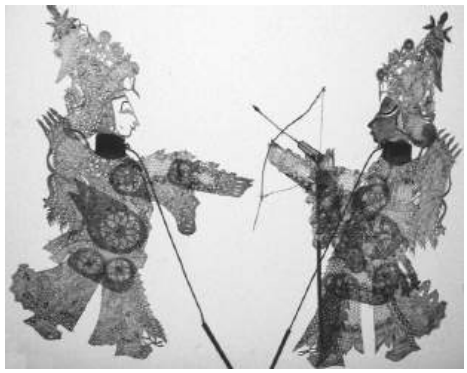
Историческая роль кукольного театра

В фундаментальном и первопроходческом исследовании «Куйлэй си као-юань» («Разыскание истоков кукольного театра»), написанном в 1944 г. и опубликованном в 1952, известный специалист Сунь Кай-ди (1898–1986) сформулировал вывод, что вообще китайский «театр нового времени произошел из кукольного и теневого театра [эпохи] Сун». В обоснование он указал, во-первых, на сходство репертуара этих видов театра в эпоху Сун, во-вторых, на бóльшую органичность театру кукол и теней ряда выразительных средств живых актеров, например, их декларативной и неестественной самоаттестации при первом появлении на сцене, вполне естественно произносимой кукловодом, в-третьих, на производность масочности образа и константности грима от соответствующего облика кукол, в-четвертых, на присутствие в актерской игре кукольных поз и жестов, например, в особой походке, при которой под прямым углом согнутая в колене нога поднимается и опускается перпендикулярно полу, что идентично движениям куклы, вызываемым прикрепленными к ее коленям нитями.

С положением «игра в куклы — древнейшая форма театра в Китае» согласился крупнейший на Западе исследователь **даосизма** (см. т. 1, 2) К. Скиппер (Schipper K.M., 1982), отметивший, что его патриархи были также кукловодами. И.В. Гайда (1971) оспорила эту гипотезу, утверждая, что «в кукольных представлениях копировались большие „человеческие“ представления *бай-си*, а не наоборот и, следовательно, кукольный театр в Китае сам складывался под влиянием театрализованных песенно-танцевальных и цирковых представлений, первых инсценированных рассказов». Она признала *бай-си* не только «колыбелью», но и «художественной формой», определившей становление кукольного театра. Однако практиковавшиеся с эпохи Хань и описанные, в частности, **Чжан Хэном** (см. т. 1, 3, 5) в «Си цзин фу» («Ода Западной столице») *бай-си* в соответствии со своим названием, указывающим на все сценические жанры, охватывали самый широкий спектр выступлений — от цирковых номеров с участием животных, акробатов, жонглеров и фокусников до танцев и песен, т.е. еще не выделяли специфику театра, что принципиально отличает от них первые кукольные постановки как специфически театральные.

Основываясь на личных впечатлениях от пребывания в Китае в 1952 г., С.В. Образцов отметил беспрецедентную высокоразвитость кукольных и теневых театров, типовых разновидностей которых «еще больше, чем типовых разновидностей традиционных театров живого актера».

А.И. Кобзев, В.В. Малявин



Персонажи театра теней

Учебное пособие театра теней

Чжун Куй в театре теней

Южнокитайские традиции театра кукол и теней

К южнокитайским традициям театра кукол и теней относятся южноминьская (происходящая с юга пров. Фуцзянь и из прилегающих районов пров. Гуандун) и кантонская (гуанчжоуская), получившие распространение за пределами Китая среди китайцев–выходцев с юга Китая. Так, в Малайзии исторически были представлены все основные разновидности театра кукол и теней. Театр теней является древнейшим в Китае, однако современным малайским китайцам он практически неизвестен, несмотря на развитую малайско-индонезийскую школу театра теней (ваянг кулит). Куклы-перчатки сейчас характерны прежде всего для Тайваня, а в Малайзии наиболее популярен китайский театр марионеток.

Южноминьский театр подразделяется на цюаньчжоуский, чжанчжоуский и чаочжоуский. Цюаньчжоуская опера появилась в Малайзии в начале XX в., изначально на Пенанге и в Малакке. Музыкой она напоминает куньшаньскую (*куньцюй*), однако считается более «мягкой». Сюжеты в основном «гражданские» (*вэньси*), актеры дополняют их импровизированными шутками. У кукол подвижны глаза и рот. Чжанчжоуская опера основана на «военных» сюжетах (*уси*) с сильными фольклорными мотивами. Между той и другой оперой существуют переходные формы. Чаочжоуская опера (как кукольная, так и исполняемая живыми актерами) относится к наиболее популярным в Малайзии. Ныне она представлена несколькими труппами, но долгое время имелась лишь *Цзинь юй лоу чунь* («Весна в тереме из золота и нефрита»), состоящая преимущественно из членов одной семьи — основательницы, ее мужа, детей, невестки и внуков, хотя в случае необходимости привлекаются и артисты со стороны. Труппа иногда выступает и с чаочжоуской оперой живых актеров. Фактически кукольная опера является китайской оперой в миниатюре (это характерно не только для чаочжоуской школы): музыкальный и литературный материал, костюмы, исполнительские приемы (пение, декламация, жесты, боевые искусства) полностью совпадают.

Куклы *Цзинь юй лоу чунь* около 70 см в высоту, туловища сделаны из дерева, головы — из глины, руки и ноги — из кусков дерева, скрепленных проволокой (сгибаются в локтях и коленях, т.е. куклы могут становиться на колени), кисти рук — из проволоки, обмотанной бумагой. Лица кукол расписные, глаза, рот не двигаются. Куклы-мужчины улыбаются, некоторые даже смеются (видны зубы), тогда как у кукол-женщин (а также у молодого героя амплуа *сяошэн* [*1*]) выражение более сдержанное. Управляются они тремя рукоятками, прикрепленными к спине (отделяющаяся) и рукам (зафиксированы). Рукоятки состоят из более толстой части, за которую берется кукловод, и тонкой, которая ближе к кукле. Спинная рукоятка — самая толстая, но часть ее, соединяющаяся с куклой, — гибкая. В случае необходимости (например, для управления ногами) используется дополнительная рукоятка (не прикрепляется к кукле). Пальцы сгибаются и могут держать предметы (кисть для письма, книгу, свиток с надписью, плеть, оружие, ведро, узел с вещами, весло). Головы, шапки и обувь легко меняются во время представления. Костюмы кукол, по словам актеров, восходят к династии Сун, однако, по иным данным, в них представлены элементы костюмов Юань, Мин и других эпох.

Всеми куклами управляют два кукловода: слева сидит мастер, справа ученик (если смотреть из зрительного зала). Мастер может управлять одновременно четырьмя куклами, ученик — обычно одной, иногда двумя. Если кукла должна присутствовать на сцене, но не двигаться, она вешается на подставку или держится на спинной рукоятке, зажатой кукловодом между коленями. Все сложные операции (трудные движения, смена голов) выполняет мастер, перехватывая куклу у ученика. Управлять куклой может один актер, а говорить, скандировать речитатив в сопровождении ударных инструментов или петь за нее — другой (не обязательно кукловод). Кукловод может управлять одной куклой, а озвучивать другую. Амплуа *сяошэн* [*1*] и *сяодань* (молодые герой и героиня) поются высокими голосами, остальные: *лаошэн* и *лаодань* (старик и старуха), *цзин* [*9*] (злодей) и *чоу* [*5*] (шут) — низкими. Мужчины поют только за кукол-мужчин, а женщины и дети могут петь за куклу любого пола.

Традиционно, как и в опере живых актеров, все роли исполняли мужчины, ибо женщины считались нечистыми — например, могли перешагнуть через куклу и тем самым осквернить ее. Однако постепенно ведущее положение стали занимать женщины. По словам членов *Цзинь юй лоу чунь*, этот процесс начался, когда еще допускалось курение опиума и одурманенные мужчины не могли выступать. В этой труппе куклами управляют исключительно женщины, в т.ч. девочки восьми и девяти лет.

Кукловоды прикрыты занавесом не полностью. Смена и подготовка кукол и декораций производится на глазах у зрителей. Актеры могут довольно громко обмениваться техническими комментариями, подсказывать друг другу слова, есть ритуальные сласти, петь и одновременно проверять телефонные послания (SMS), в свободные моменты отдыхать у всех на виду в гамаке. Пьеса исполняется в строго определенной традиционной манере (как правило, наизусть), но присутствует и импровизация: актеры выбирают пьесы за несколько минут до представления и столь же спонтанно решают, на какой сцене остановятся. В один день даются фрагменты двух разных пьес, продолжение может последовать на следующий день. Один фрагмент длится от 1 до 3 часов. Между двумя фрагментами устраивается перерыв в несколько часов.

Применяются следующие музыкальные инструменты: а) *ян-цинь* — щипковый, напоминающий гусли; б) *гу* [*9*] — барабан, в который бьют палочками; в) большой гонг без бортиков *шэнь-бо*, в который бьют своеобразной «палицей», обмотанной мягкой тканью; г) средний и малый гонги без бортиков *ло* [*2*], *ло-цзай* и *су-ло*; д) средняя и малая тарелки без бортиков и с выпуклостью посередине *чжан-бо* и *бо-цзай*; е) тарелка с бортиками *цинь-цзы*; ж) смычковый инструмент *бань-ху*. Перед началом представления несколько минут бьют в ударные инструменты. Используются микрофоны, динамики, современные осветительные приборы, экраны с субтитрами, т.к. все спектакли идут на чаочжоуском диалекте, непонятном на слух большинству населения (вне сцены на нем не разговаривают и артисты). На боковых кулисах указывается название труппы *Цзинь юй лоу чунь* на китайском и английском языках, а также ее сайт в интернете. Занавес с вышитыми «восемью бессмертными» (**ба сянь**; см. т. 2) опускается только в конце представления или на время долгого антракта, но не при кратких технических паузах. Задник в прошлом меняли, но теперь нет — он изображает судебное присутствие с надписями «Справедливость и правильность, неподкупность и проницательность» (*Гун чжэн лянь мин*) и «В таком ответственном месте, как зал суда, запрещается шуметь и скандалить» (*Гунтан чжун-ди цзинь-чжи сюань-хуа*). Куклы были изготовлены в начале XX в. Всего их около 35.

Благородные герои могут закидывать вверх длинные белые рукава (движение характерно для оперы живых актеров). Куклы совершают самые разнообразные выразительные жесты, регламентированные традициями чаочжоуской оперы: символически обнимаются, прижимают руку к груди и закладывают за спину, складывают руки в почтительном жесте и т. п. Куклы могут даже писать, и, хотя написанное ими не видно (тушь не употребляется), следя за перемещениями кисти, можно убедиться, что они пишут именно то, о чем поют. Все жесты, движения совершаются в ритме речи или пения. Выводят и убирают куклу, двигая вдоль пола, т.е. она «ходит» по сцене, а не перелетает через декорации. Репетиций в труппе не бывает, актеры выучивают пьесы с детства, постоянно находясь рядом со старшими актерами.

Кукольный театр выполняет важные религиозные и ритуальные функции. Представления регулярно происходят во время свадеб, похорон, шествий со статуей божества (*сай-хуй*), освящения дома и знахарских обрядов, начинаясь с благопожелательных церемоний и призывания божества театра.

Чаочжоуская кукольная опера отличается значительным консерватизмом. Однако иные разновидности южноминьского кукольного театра претерпели в Малайзии некоторые изменения, например: а) смешение нескольких южноминьских диалектов с малайским и английским языками, чтобы спектакль был понятнее лингвистически пестрой аудитории; б) приспособление сюжетов, особенно шуток, к местным условиям; в) малайские национальные узоры на костюмах; г) сочетание китайских и малайских театральных мелодий с популярной западной музыкой. В последние десятилетия южноминьский кукольный театр в значительной степени вытеснен из сферы развлечений западной массовой культурой. Теперь представления в основном даются в ритуальных целях, «для духов», даже в зале без единого зрителя.

Перед каждым представлением проводится вводный обряд, состоящий из следующих частей: а) «восемь бессмертных желают долголетия» (*ба сянь хэ шоу*); б) «[судья] Ди Жэнь-цзе [630–700] надевает шапку совершеннолетия» (*Ди Жэнь-цзе цзя гуань*) — исполняет кукла в амплуа *лаошэн* в министерском церемониальном халате с вышитыми золотыми питонами (*ман-пао*; см. т. 2 **Ман**) и в маске, в одной руке она держит табличку для аудиенций, а в другой — свиток с благопожелательной надписью; в) «фея приносит сына» (*сянь-цзи сун цзы*) — история о фее, вернувшейся на небо с сыном, рожденным от смертного Дун Юна; г) «Танский [император] Мин-хуан [прав. 712–756] очищает театр» (*Тан Мин-хуан цзин пэн*) — сжигая ритуальные «бумажные деньги», вызывают бога театра; д) «встреча в столице» (*цзин-чэн хуй*) — история о том, как

девушка по гаданию узнала, что бедный студент Люй Мэн-чжэн получит на дворцовых экзаменах (см. т. 4, с. 156–157, т. 5 **Кэ цзюй**) высокое звание *чжуан юань*, и бросила ему вышитый мяч (способ выбрать жениха), отец ее за это выгнал, но предсказание сбылось, и она встретилась с мужем в столице. Смысл этих интермедий достаточно прозрачен: пожелание долголетия, успешной карьеры, рождения детей и очищение сцены перед самим спектаклем. В интермедии «фея приносит сына» присутствует фигурка божка — трехлетнего ребенка, которого затем в течение спектакля относят в местный храм к постоянно обитающему там божеству, а затем возвращают на сцену с приношением — ритуальными сладостями. За сценой божок обитает в особой корзине.

Для чаочжоуского кукольного театра характерны следующие сюжеты. В опере «Девушка Золотой цветок» («Цзинь-хуа нюй») красавица Цзинь-хуа (Золотой цветок) полюбила бедного, но добродетельного ученого Лю Юна. Ее старший брат одобряет выбор, но его жена (девушкина сноха) непременно хочет выдать ее за злого богача. Влюбленные вступают в брак, но Лю Юну нечем зарабатывать на жизнь. Он пытается продавать свои литературные произведения и вызывает только насмешки. Цзинь-хуа просит у брата денег, чтобы Лю Юн мог поехать в столицу для сдачи экзаменов на должность. Вопреки сопротивлению внезапно вернувшейся домой снохи, ведающей семейными финансами, брат дает им в долг из собственных средств. Молодые супруги едут в столицу. Когда они переправляются через реку, злой лодочник хочет похитить красавицу, и она прыгает в воду. Ученый дерется с лодочником, но тот и его бросает в реку. Цзинь-хуа и Лю Юн спасаются, но оба думают, что овдовели. Красавица возвращается в дом брата. Сноха вновь принуждает ее к браку с богачом. Брат сидит дома, чтобы уберечь сестру от нападок снохи, но та велит ему уйти из дома по делам. Даже оставшись с нею наедине, Цзинь-хуа отказывается выйти за богача. Тогда сноха отправляет ее пасти коз в горы, где Цзинь-хуа сама рубит дрова. Тайно же злодейка посылает разбойников похитить девушку и отдать ее богачу. Цзинь-хуа убегает от них по горному склону и встречает младшего чиновника, которому жалуется на сноху. Тот отвечает, что не ему решать это дело, и советует ей написать жалобу его начальнику, который скоро прибудет в эти места с инспекцией. Цзинь-хуа следует совету. Через некоторое время появляется инспектор — это Лю Юн, который сдал экзамены и получил звание *чжуан юань*. Он хочет читать по Цзинь-хуа заупокойную службу, но младший чиновник вместо некролога достает похожую на вид жалобу девушки. Лю Юн читает жалобу, взволнованно спрашивает, где ее подательница. Так супруги воссоединяются. Ученый подает на сноху в суд. Брат Цзинь-хуа выступает на стороне обвинения. Однако сама красавица защищает свою обидчицу, говоря, что все ее нападки — мелочи, недостойные внимания. Сноха видит, что Лю Юн теперь — влиятельный человек, и мирится с ним. В семье воцаряется согласие. Содержание спектакля позволяет актерам продемонстрировать такие сложные действия кукол, как гребля, письмо, драка. В Токийской библиотеке хранится ксилограф эпохи Мин «Полное собрание [пьес о] девушке Цзинь-хуа» («Цзинь-хуа нюй да цюань»), где сюжет разделен на семнадцать чаочжоуских опер.

Пьеса «Встреча в дровяном сарае» («Чай фан хуй») рассказывает о торговце, который по пути заночевал на постоялом дворе в дровяном сарае, хотя его предупреждали, что там живет привидение. Ночью действительно является дух девушки. Торговец пугается, мечется по сараю среди многочисленных предметов (это сцена очень трудна для артиста, управляющего куклой-торговцем в амплуа молодого шута *сяочоу*, актриса труппы *Цзинь юй лоу чунь* специально училась ее исполнению в Китае у ныне покойного мастера). Дух рассказывает свою историю. Он был певичкой, поверившей мужчине, сделавшему ей предложение. Они вместе отправились в путь. По дороге певичка заболела, а жених обобрал ее и бросил, т.к. его интересовали лишь накопленные ею деньги.

Уличное представление эпохи Цин. Рисунок европейца

Она с горя повесилась. Торговец пожалел ее и согласился сопровождать в Янчжоу для подачи жалобы на обидчика. Часто исполняется лишь сцена в сарае, относящаяся к жанру «фрагментарного представления» (*чжэцзы си*), т.е. сюжетно законченного отрывка из пьесы.

В пьесе «Неслыханная обида в персиковом саду» («Тао юань ци юань») рассказывается, как племянница императора с отцом и служанкой отправились в загородное поместье, где задержались из-за недомогания барышни. Когда они гуляли в персиковом саду, туда залез сын первого министра, чтобы нарвать цветов. Отец воспрепятствовал ему, за что был убит. На молодого безобразника спустили собаку, которая его покусала. Дочь пошла жаловаться местному чиновнику и по его фамилии поняла, что это ее нареченный жених, с которым они прежде не виделись. Но тот не осмелился осудить сына первого министра. Барышня пошла жаловаться другому чиновнику, который оказался братом обидчика и посадил ее в тюрьму, где ее навещала лишь верная служанка. Мать девушки пожаловалась своему брату-императору. Тот послал чиновника разобраться, но его подкупил злодей — первый министр. Тогда сестра государя пожаловалась ему еще раз. Он сам приехал на место происшествия, вызволил из темницы племянницу и покарал злодеев. В спасении девушки принял участие и жених, пристыженный ее упреками в трусости.

От этих «судебных» пьес отличается основанная на новелле **Пу Сун-лина** (1640–1715; см. т. 3), но значительно измененная в сюжете опера «Лянь-сян играет башмачком» («Лянь-сян си се»). В ней довольно подробно рассказывается о жизни лисы-оборотня (**хули-цзин**; см. т. 2) Лянь-сян до встречи со студентом Саном: она три тысячи лет совершенствовалась на горе, и младшая сестра призывает ее не увлекаться встречами со смертными. Лекарство для излечения студента лисе дают богиня **Гуань-инь** и старец **Тайшань** (обе ст. см. т. 2), взяв с нее обещание навсегда вернуться к себе на гору, которое она исполняет. Ли — дух не незнакомой девушки (так в новелле), а бывшей невесты студента. В пьесе ни Лянь-сян, ни Ли не вселяются в тела других людей. У Пу Сун-лина в конце концов Лянь-сян, Ли и студент поселяются втроем, а в пьесе студент остается лишь с оживленной Ли.

Р.Г. Шапиро

***** *Янь Чжи-туй.* Янь-ши цзя сюнь (Домашние поучения рода Янь). Шанхай, [б.г.], с. 70; *Мэн Юань-лао.* Дун цзин Мэн хуа лу. Вай сы чжун («Записи грез о красоте Восточной столицы» и четыре других произведения). Пекин, 1957, с. 29, 40, 141, 311, 371; *Фэн Янь.* Фэн-ши вэнь цзянь цзи (Записки господина Фэна о слышанном и виденном). Пекин, 1957, с. 55; *Ли Фан и др.* Тай-пин гуан цзи (Обширные записки [периода] Тай-пин). Пекин, 1959. Т. 3, цз. 226, с. 1735–1736. ****** *Гайда И.В.* Китайский традиционный театр сицюй. М., 1971, с. 18–20; *Грэй Д.Г.* История Древнего Китая. М., 2006, с. 301–302; *Дрейден Сим.* Ожившая легенда. На спектаклях китайских кукольников // Нева. 1957, № 5, с. 171–177; *Кузнецов Л.* Живые тени // Вокруг света. 1957, № 12, с. 30–31; *Кулаковская Т.* Театр кукол и теней // Огонек. 1957, № 3, с. 31; *Малявин В.В.* Театр кукол и теней // *Крюков М.В.*, *Малявин В.В.*, *Софронов М.В.* Этническая история китайцев на рубеже средневековья и нового времени. М., 1987, с. 189–193; то же // *Малявин В.В.* Китайская цивилизация. М., 2000, с. 509–511; *Образцов С.В.* Мои коллеги // ИЛ. 1956, № 11, с. 237–250; *он же.* Театр китайского народа. М., 1957, с. 249–305; *Осипова Т.* Волшебные тени и сказочные куклы // Театр. 1957, № 3, с. 164–165; *Реми Т.* Китайский театр теней // В защиту мира. 1957, июнь, № 73, с. 54–59; *Серова С.А.* Китайский театр — эстетический образ мира. М., 2005, с. 50–82; *У Дин-хун.* Театр кукол в новом Китае // Дружба. 08.06.1950; *Сунь Кай-ди.* Куй-лэй си каоюань (Разыскания истоков кукольного театра). Шанхай, 1952; *Танака И.* Синдай тихогэки сирёсю (Собрание материалов о локальных формах театра в эпоху Цин). Токио, 1968; *он же.* Нансо дзидай-то Фуккэн тихогэки-ни цуйтэ (О локальных формах театра в Фуцзяни в эпоху Южной Сун) // Нихон тюгоку гаккай хо. 1973, № 22; *Чжоу И-бай.* Чжунго сицюй луньцзи (Сборник статей о китайском театре). Пекин, 1960; *он же.* Чжунго сицюй ши чанбянь (Пространная история китайского театра). Пекин, 1960; *Юй Чжэ-гуан.* Муоуси ишу (Искусство театра деревянных кукол). Шанхай, 1957; *Gray J.H.* China. A History of the Laws, Manners and Customs of the People. L., 1878, p. 382; *March B.* Chinese Shadow-figure Plays and Their Making. Detroit, 1938; *Wimsatt G.* Chinese Shadow Shows. Cambr., 1936; *Schipper K.M.* Some Remarks on the Gods of the Chinese Marionette Theater // Bulletin of the Institute of Ethnology. Academia Sinica. 1967; *idem.* Le corps taoïste. P., 1982, p. 66–70.

А.И. Кобзев

Новый театр

Становление нового театра

Крупные социально-политические события и сдвиги в жизни китайского общества конца XIX — начала XX в., нарастание патриотических, революционных антиимпериалистических настроений, активизация реформаторских сил вызвали острую потребность в распространении и популяризации новых идей. Это проявилось в повышенном внимании китайской общественности к театру — самому массовому, любимому и популярному искусству, традиционно выполнявшему важные социальные и просветительские функции. На протяжении веков он не только дарил эстетическое наслаждение, но и нес конфуцианское учение, во многом определяя идейное и нравственное формирование личности. Учитывая сильные стороны театра, идеологи реформаторства считали, что в малограмотной стране театру принадлежит особое место в популяризации новых, современных идей. Один из лидеров реформаторства — **Лян Ци-чао** (см. т. 1, 4) — в начале XX в. связывал с воздействием театра на общество решение таких глобальных проблем, как «улучшение управления народом» и «обновление самого народа», фактически превращая театр в «сотворца политических и социальных устоев общества».

Однако осуществлению подобных задач силами старого театра мешала его традиционная обращенность в прошлое, дистанцированность от современных проблем и конфликтов, непонятный на слух литературный язык **вэньянь** (см. т. 3) и в силу этого гипертрофирование в восприятии театральных представлений визуального начала. Пьесы старого репертуара, при всей их значимости и ценности, могли вызывать исторические ассоциации и аналогии, однако от новых проблем начала XX в. они были далеки.

Эксперименты видных мастеров традиционного театра *сицюй* по созданию «спектаклей в современных одеждах» на актуальные сюжеты успехом не увенчались: богатейший арсенал традиционных актерских приемов, гримов, костюмов не годился для сценического воплощения образа современника. Актуальность проблем, стоявших перед театром, понимание невозможности быстрого поворота традиционного театра к современности, отсутствие четкого представления о конкретных путях его реформирования — все это определило резко негативное, порой нигилистическое отношение к нему видных деятелей «движения 4 мая» 1919 г. **Ху Ши** (см. т. 1, 4), **Фу Сы-няня** (см. т. 4), **Чжоу Цзо-жэня** (см. т. 3), Лю Бань-нуна и др. В ходе дискуссии, развернувшейся на страницах журнала «Синь циннянь», возобладали призывы к его «разрушению до основания» и созданию «настоящего театра» европейского типа. Идейная борьба, практическая деятельность лидеров «движения 4 мая» вела к созданию на базе европейского опыта нового театра, свободного от мистики, элементов средневековых ритуальных действ. К тому времени уже были сделаны первые попытки в «опробовании» в Китае новой формы театра, получившего позже название «разговорная драма» (*хуацзюй*) — в отличие от традиционной музыкальной. В крупных городах в учебных заведениях западного образца в начале XX в. ставились спектакли на сюжеты зарубежных авторов («школьная драма»). Круг зрителей ограничивался учащимися и членами их семей.

«Дама с камелиями» (1906)

Обучавшиеся в Японии китайские студенты-энтузиасты нового театра создали в Токио общество *Чунь лю* («Весенняя ива»). Они поставили два акта «Дамы с камелиями» Дюма, а затем в 1907 г. спектакль «Черный раб взывает к небу» по роману Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома». Главный герой в нем был изображен несгибаемым борцом за гражданские права, а спектакль завершался победой негров над хозяином-рабовладельцем. Именно с этой постановки обычно ведется в Китае отсчет времени рождения драматического театра. Среди спектаклей, поставленных обществом *Чунь лю* по мотивам зарубежных пьес, были «Флория Тоска» (по драме В. Сарду), «Отелло» У. Шекспира, «Гедда Габлер» Г. Ибсена, «Воскресение» по роману Л. Толстого, ряд пьес японских авторов. Для спектаклей этого общества было характерно обращение к психологиче-

Музыка, танец, театр, цирк и кино

ским и бытовым темам, романтическое противостояние сил добра и зла. Постановок, откликающихся на современные политические события, было немного.

Иной была деятельность *Цзиньхуа туань* («труппа Прогресс»), созданной незадолго до революции 1911 г. Ее лидер Жэнь Тянь-чжи ставил своей задачей «дать со сцены открытый бой темным силам общества, решительно и активно выступать с пропагандой революции». Используя возможности нового театра — разговорной, модернизированной на западный лад драмы (*вэньмин си* — «цивилизованное представление»), Жэнь Тянь-чжи насыщал свои постановки монологами остропублицистического содержания, оценками важных для страны событий. В комедиях, фарсах, трагикомедиях высмеивал пороки социальной системы, правителей и чиновников империи Цин. Труппа не имела фиксированных текстов пьес, используя эскизы — *мубяо* с наброском главной сюжетной линии и перечнем действующих лиц, свободные актерские импровизации и высказывания «на злобу дня», близкую к жизненному правдоподобию актерскую игру, объемные декорации, широкий набор реквизита, световые и звуковые эффекты. В постановках эклектично присутствовали элементы традиционного театра — четкое деление персонажей на амплуа, исполнение мужчинами женских ролей, символичность движений актеров, традиционный аккомпанемент барабанов и гонгов. При господстве традиционного подхода как исполнителей, так и зрителей ранние коллективы нового театра искали пути освоения иного вида театрального искусства.

Спад революционного движения, ужесточение цензуры и репертуарных запретов, репрессии (в 1911 г. казнен один из активистов «труппы Прогресс» Ван Чжун-шэн) сказались на «цивилизованных представлениях». Возобладала коммерция — ставились чисто развлекательные спектакли, сдобренные вставками-эпизодами с укротителями змей, шпагоглотателями и т.п. Именно этот период деятельности нового театра привел в дальнейшем к его негативной оценке. По мнению одного из основоположников драматического театра в Китае, Оуян Юй-цяня, справедливее рассматривать «цивилизованные представления» как «пробу нового, попытку с подмостков сцены ответить на интересующие народ политические и социальные вопросы». [По данным В.С. Сорокина, среди небольшого числа иностранных пьес в стиле *вэньмин-си* в 1910-е годы труппа «Шэхуй цзяоюй» («Общественное образование») под руководством Сюй Бань-мэя и с участием известного актера Ши Хай-сяо поставила «Воскресение» Л.Н. Толстого. — *А.И. Кобзев*]. 1920–1930-е годы стали важной вехой в утверждении драматического театра как самостоятельного, по-настоящему нового вида театра. Этому способствовал ряд факторов: выработка с учетом опыта предшествующих лет первой программы развития драматического театра; включение в этот процесс целой плеяды будущих видных его деятелей; знакомство с зарубежной драматургией, теорией драмы, опытом зарубежного сценического искусства; становление национальной драматургии; появление первых учебных заведений, готовящих кадры нового театра.

В 1922 г. Шэнь Янь-бин (**Мао Дунь**; см. т. 3), Оуян Юй-цянь, Чэнь Да-бэй, Сюн Фо-си, Сюй Бань-мэй и другие основали в Шанхае общество *Миньчжу сицзюй* («Демократический театр»), которое выступило с концепцией современного театра: создание народного театра, выполняющего социально-воспитательные функции, обеспечение его отечественной драматургией, отвечающей потребностям общества, подготовка кадров режиссеров и актеров. Предпочтение отдавалось некоммерческому, любительскому театру. Общество издавало ежемесячный журнал «Сицзюй» («Театр»), где публиковались переводы зарубежных пьес и теоретические статьи. В 1920-е годы активизировались театральные деятели, получившие специальное образование за рубежом: в США — **Хун Шэнь**, Юй Шан-юань, Сюн Фо-си, в Японии — Оуян Юй-цянь, Лу Цзин-жо, во Франции — Чэнь Мянь, в Швейцарии — Сун Чунь-фан. Они пробуют свои силы в разных амплуа — как драматурги, режиссеры, воспитатели театральных кадров. В драматургию пришли молодые литераторы-романтики **Тянь Хань** (см. также т. 3), **Го Мо-жо** (см. т. 3, 4), автор социальных комедий Дин Си-линь и др.

Пьесы Ибсена в Китае

Вслед за публикацией в журнале «Синь циннянь» переводов пьес Г. Ибсена, Б. Шоу, Л. Толстого в 1921 г. был издан сборник переводов «Элосы сицзюй» («Театр России»). В него вошли

«Ревизор» Н. Гоголя, «Гроза» А. Островского, «Месяц в деревне» И. Тургенева, «Власть тьмы», «Плоды просвещения» Л. Толстого, «Иванов», «Дядя Ваня», «Вишневый сад» А. Чехова. Тогда же в Китае знакомятся с творчеством У. Шекспира, А. Стриндберга, О. Уайльда, Ю. О'Нила, с различными творческими направлениями — декадентством, эстетизмом, символизмом, экспрессионизмом, неоромантизмом. Все это сказалось на творческих поисках вступавших в драматургию авторов, определило многообразие жанров, форм, творческих стилей.

Поначалу наибольшей популярностью пользовались произведения, созвучные ибсеновским идеям противостояния индивидуума обществу, проникнутые осуждением феодальных семейных отношений. Они звали к раскрепощению женщины, к свободе в любви и браке.

Китаизированный образ Норы сказался в пьесах «Возвращение на юг», «Ночь ловли тигра» Тянь Ханя, «Чжо Вэнь-цзюнь», «Ван Чжао-цзюнь» Го Мо-жо, «Пань Цзинь-лянь» Оуян Юй-цяня, «Женитьба» Ху Ши, «Куда мне идти» Сюн Фо-си. Резкая критика разъедаемых феодальными предрассудками семейных отношений звучала в пьесах «За ширмой» Оуян Юй-цяня, «Госпожа Ю-лань» Чэнь Да-бэя. Наряду с этим драматурги пробовали силы и в работе над пьесами о тяжелом положении простых тружеников («Семья рикши» Оуян Юй-цяня), участии рабочих в забастовках («Гу Чжэн-хун», «Пляска огня» Тянь Ханя); антиимпериалистические, антимилитаристские настроения в китайском обществе нашли отражение в пьесах «Холм желтых цветов» Тянь Ханя, «Чжао-дьявол» Хун Шэня, «Сердце патриота» Сюн Фо-си.

Важную роль в утверждении и дальнейшем развитии драматического театра, в его переходе от любительского к профессиональному сыграла начавшаяся с 1920-х годов активная подготовка кадров нового театра. В учебную программу Пекинского университета был введен курс лекций по европейскому театру. Их читал профессионально изучавший его в Швейцарии Сун Чуньфан. В 1925 г. Юй Шан-юань и Сюн Фо-си создали театральный факультет в Государственном Пекинском художественном училище (позднее реорганизованный в факультет театра Института искусств при Пекинском университете). Это был первый опыт введения специального театрального образования в систему государственной высшей школы. За ним последовало создание Шанхайского института искусств. В возглавлявшемся Тянь Ханем училище *Наньго*, созданном в 1927 г. на базе *Наньго шэ* («Южное общество»), где были отделения театра, кино, музыки, литературы, живописи, наряду с курсом актерского искусства театра разговорной драмы слушатели знакомились с лекциями по традиционному театру *сицюй*. На студийных спектаклях зрители увидели пьесы Тянь Ханя конца 1920-х годов — «Воля к жизни», «Ночной разговор в Сучжоу» («Сучжоу ехуа»), «Голос старого пруда». Здесь же было показано одно из лучших ранних произведений Тянь Ханя — «Смерть знаменитого актера» («Мин ю чжи сы»). В «Наньго шэ» ставили и пьесы зарубежных авторов — «Возвращение отца» Кикути Кана, «Незаконченный шедевр» С. Филипса, «Саломея» О. Уайльда (в переводе Тянь Ханя) и «Кармен» (по новелле П. Мериме).

Несколько позже один из главных деятелей *Наньго шэ* Тан Хуай-цю продолжил традиции общества в основанном им Китайском гастрольном театре. Этот коллектив с 1933 по 1949 г. дал сценическую жизнь большинству значительных произведений национальной драматургии тех лет и многим образцам европейского репертуара, классического и современного.

«Саломея». Спектакль труппы «Наньго» по пьесе О. Уайльда

На базе кадров, подготовленных в 1920-х годах, в 1935 г. в Нанкине открылось Государственное театральное училище. Его бессменным руководителем до 1949 г. оставался Юй Шанюань. За 14 лет это учебное заведение подготовило более тысячи актеров, режиссеров, сценографов. В теат-

Музыка, танец, театр, цирк и кино

ральных училищах учеба сочеталась со сценической практикой, проведением смотров, гастрольной деятельностью в крупных городах Китая, в ходе которой зритель знакомился с произведениями отечественной и зарубежной драматургии, а театр обретал все большую аудиторию. В 1920-х годах драматический театр окончательно утвердился в Китае, обрел отечественную профессиональную драматургию, талантливых режиссеров (Хун Шэнь, Тан Хуай-цю, Инь Юнь-вэй и др.), значительно повысился уровень сценического мастерства актеров. Была создана база для перехода от любительского театра к профессиональному. Выход драматического театра на новый уровень продемонстрировал в 1924 г. спектакль «Веер молодой госпожи» (китаизированная переработка пьесы О. Уайльда «Веер леди Уиндермир» и постановка осуществлены Хун Шэнем). Именно с того времени новый вид театра стали называть «театром разговорной драмы» (*хуацзюй*).

В начале 1930-х годов была предпринята серьезная попытка использовать театр *хуацзюй* в качестве канала политической пропаганды. После поражения в революции 1925–1927 гг., ухода в подполье, острой заинтересованности в легальных каналах распространения своих идей, КПК создала *Ишу цзюй шэ* («Художественное театральное общество»), которое выступило с призывом к созданию «пролетарского театра». В его задачи входило развертывание массовой пропаганды линии КПК в рабочих кварталах, студенческих коллективах. Сочтя эту деятельность антигосударственной, гоминьдановские власти в 1930 г. закрыли общество, произвели аресты. Но уже в начале следующего года избежавшие ареста члены *Ишу цзюй шэ* и прекратившего существование общества *Наньго шэ* создали с теми же целями Лигу левых театральных деятелей Китая (*Чжунго цзои сицзюйцзя ляньмэн*). Ее работа активизировалась с привлечением в ее ряды пользующихся авторитетом лидеров театра разговорной драмы — Тянь Ханя (возглавившего исполком Лиги), Ся Яня, Лю Бао-ло, Чжэн Цзюнь-ли и др. Задачи Лиги были сформулированы в ее программе на ближайшую перспективу, которая была опубликована осенью 1931 г. и ориентировала театр на следующие установки: внедряясь в массы городского пролетариата и революционного студенчества, популяризовать тезис о «великой исторической миссии пролетариата полуколониальной страны», «вести решительную борьбу с гоминьданом», «выражать поддержку Китайской красной армии», «показывать в произведениях обострение противоречий между буржуазией и пролетариатом», равняться на массового зрителя и т.д. Лига проявляла интерес к практике советского театра того времени, особенно к «синим блузам». Благодаря созданным Лигой театральным труппам, с которыми сотрудничали такие драматурги, режиссеры, актеры, как Хун Шэнь, **Ся Янь**, Инь Юнь-вэй, Фэн Най-чао, **Цзинь Шань** и др., пропагандистская деятельность Лиги получила значительный размах. Ее отделения были созданы в Пекине, Нанкине, Гуанчжоу, Ухани, Наньчане, Ханчжоу. Активность Лиги вызвала репрессии со стороны Гоминьдана, к 1934 г. все отделения Лиги были ликвидированы. Перед лицом террора ее руководство приняло решение об изменении стратегии, выдвинув на первый план задачи — беречь и копить силы, повышать уровень мастерства, развивать сценическое искусство. Значительная часть полупрофессиональной пропагандистской продукции Лиги из-за художественной слабости, голой дидактичности была забыта.

Драматический театр в Нанкине. Построен в 1930 г.

Общая идейная направленность «пролетарского театра» видна в пьесах, созданных в эти годы Тянь Ханем («Лунная соната», «Буря на реке Янцзы», «Семь женщин в бурю», «Сливовый дождь», «Наводнение»). В середине 1930-х годов коллективы Лиги были распущены. На первый план выступил лозунг создания «театра национальной обороны» (*Гофан сицзюй*).

«Пролетарский театр» стал первым опытом использования театра *хуацзюй* для массовой политической пропаганды. В программе его деятельности были контуры будущей «левацкой линии», во многом определившей судьбу театра Китая 2-й по-

ловины XX в. Однако в 1930-е годы это направление не стало определяющим. Платформу Лиги разделяли далеко не все деятели театра. Ряд драматургов — Сюн Фо-си, Ли Цзянь-у, Оуян Юй-цянь — противопоставили политической пропаганде идею главенства человеческой личности. Они видели смысл искусства не в его социальной функции и морализаторстве, а в духовном самораскрытии художника. Не абсолютизировали платформу левой Лиги даже сотрудничавшие с ней Ся Янь и Хун Шэнь. Важнейшими вехами развития театра разговорной драмы 1930-х годов стали новый взлет национальной драматургии, ознаменовавшийся появлением пьес **Цао Юя** (см. также т. 3), Ся Яня, Го Мо-жо, Чэнь Бай-чэня, Ян Хань-шэна и др., создание первых профессиональных коллективов (с которыми сотрудничали уже обретшие зрелость и мастерство режиссеры Хун Шэнь, Тан Хуай-цю, Цзинь Шань, Инь Юнь-вэй, Ма Янь-сян, **Юань Му-чжи**), расширение издательской деятельности.

В 1933 г. появилась первая трагедия Цао Юя «Гроза». Она несла в себе заряд большой обличительной силы, раскрыв тему заката старых феодальных гнезд, обнажив сложные, уродливые переплетения человеческих отношений. В 1935 г. Цао Юй завершил работу над трагедией «Восход солнца», в которой воссоздал широкую панораму жизни крупного приморского города, жестокого общества, где процветают торговля честью, человеческим телом и достоинством, судьбами людей. Расширяя тематические рамки, Цао Юй в 1937 г. создал экспрессионистскую драму «Пустошь» об острых конфликтах в китайской деревне, ожесточенности доведенных произволом до отчаяния крестьян, ищущих выхода в сведении счетов с обидчиками.

В 1930-е годы в большую драматургию пришел Ся Янь, который, по его признанию, до знакомства с творчеством Цао Юя «смотрел на искусство театра лишь как на средство агитации». Вслед за историческими драмами «Сай Цзинь-хуа», «Сказание о Цю Цзинь» он написал в 1937 г. одну из лучших своих пьес «Под крышами Шанхая», где заявил о себе как тонкий мастер изображения «маленьких людей». Спокойное повествование об их повседневной жизни и судьбах воссоздает социальную и политическую атмосферу Шанхая тех лет и ее влияние на жизнь рядовых обитателей города.

Среди профессиональных театральных коллективов начала 1930-х годов лидировали два. Первый из них — созданный режиссером Тан Хуай-цю «Китайский гастрольный театр» (1933). Стремясь к истинному профессионализму и удовлетворению зрительских запросов, он ставил разнообразные спектакли на высоком исполнительском уровне. Среди них — «Гроза», «Восход солнца» Цао Юя, «Смерть знаменитого актера» Тянь Ханя, современные постановки на сюжеты традиционного театра *сицюй* «Месть рыбака», «Убийство Ян Синь», а также пьесы зарубежных драматургов О. Уайльда, К. Гольдони и др. Второй профессиональный коллектив — «Китайская экспериментальная любительская труппа», осуществившая постановки: «Пустошь» Цао Юя, «Деревня Цзиньтянь» Чэнь Бай-чэня, «У Цзэ-тянь» (см. т. 4 **У-хоу**) **Сун Чжи-ди**, «Ромео и Джульетта» У. Шекспира.

Для первой половины 1930-х годов характерно и расширение знакомства с зарубежной драматургией и теорией драматического театра, чему способствовал активный перевод пьес с западных и японского языков. Если за период 1908–1929 гг. на китайский язык было переведено 177 пьес, то только за 1-ю половину 1930-х годов — 206. К тому времени относится знакомство со сценическими системами К. Станиславского, В. Мейерхольда. Однако при всем этом новый театр был достоянием лишь образованной части населения немногих крупных городов и далеко уступал по популярности театру традиционному.

Цао Юй. Сборник пьес

Обстановка антияпонской войны сильно изменила деятельность театра. В 1937–1938 гг. в масштабах страны средствами театра развернулась массовая пропаганда сопротивления врагу. На базе Союза драматургов Шанхая был создан Союз драматургов Китая, который, при активном участии Ассоциации работников театра, организовал 12 передвижных бригад, выступавших в городах, селах, в армейских частях с несложными представлениями, прославлявшими героизм защитников родины, разоблачавшими преступления врага, клеймившими позором предателей («Восемьсот стойких», «Гневный клич в осажденном городе», «Потомки национального предателя» и др.).

В отличие от пропагандистских бригад «пролетарского театра», служивших прежде всего задачам популяризации платформы КПК и борьбы с Гоминьданом, разъездные бригады выполняли общенародную патриотическую задачу, что привлекло к этой деятельности драматургов различных взглядов и политических симпатий. После сражения с японскими агрессорами у моста **Лугоу-цяо** почти одновременно появились посвященные этому событию пьесы Тянь Ханя, Чэнь Бай-чэня, Чжан Цзи-чуня и других авторов. Сразу же после падения Шанхая драматурги Сун Чжи-ди и Цуй Вэй создали призывавшую к сопротивлению пьесу «Битва за Шанхай». Гневным осуждением агрессии, призывом к осознанию нависшей над страной опасности, борьбе с врагом проникнуты спектакли «Тучи на северных границах» Ян Хань-шэна, «Мелодия возвращения весны» Тянь Ханя. В грандиозном спектакле по пьесе «Всенародная мобилизация» Цао Юя и Сун Чжи-ди в числе 200 участников выступили будущие известные актеры Чжао Дань, Бай Ян, Шу Сю-вэнь и др. Главным штабом по организации работы театра в военное время стала созданная в рамках единого фронта КПК и Гоминьдана Всекитайская ассоциация работников театра по отпору врагу. В состав ее руководства вошли Тянь Хань, Хун Шэнь и другие видные деятели театра. Принятый Ассоциацией Манифест (автор Тянь Хань) призывал к объединению во имя отпора врагу широких театральных кругов, независимо от их взглядов и политической ориентации.

Признавая необходимость в условиях экстремальной ситуации использовать театр как канал массовой пропаганды, работавшие в гоминьдановских районах деятели театра отнюдь не сводили его функции лишь к этой задаче. В одном ряду с ней стояли «содействие театра распространению просвещения, строительству культуры нового Китая», делу «создания государства национального возрождения», знакомству широких масс «со всем новым и прогрессивным, что происходит в мире».

Конец 1930-х — начало 1940-х годов был отмечен относительной стабилизацией положения на фронте, тревогой по поводу пассивности Гоминьдана и его конфронтации с КПК, грозящей перерасти в братоубийственную войну, и вместе с тем это был период нового мощного взлета драматургии. Появилось большое количество исторических пьес, авторы которых, видные драматурги, через оценку событий прошлого поднимали острые проблемы современности, а также пьес, запечатлевших обстановку, умонастроения, конфликты в районах, контролируемых Гоминьданом. В ряду исторических пьес — созданные Го Мо-жо «Цветы дикой вишни», «Цюй Юань», «Тигровый знак». Предостережением против опасности «перед лицом общего врага уничтожить друг друга» пронизана трагедия Ян Хань-шэна «Весна и осень Тайпинского государства»; скорбь о судьбе Родины и народа, осуждение распрей среди лидеров, прославление стойкости и мужества национальных героев звучали в исторических драмах «Верный князь Ли Сю-чэн» Оуян Юй-цяня, «О героях великой Мин» Юй Лина, «Песнь стойкому духу» У Цзу-гуана.

Широкая панорама жизни китайского общества в годы войны предстает в драмах «Обновление» Цао Юя, «Чунцин в тумане» Сун Чжи-ди, «Психологическая оборона», «Записки печального города», «За один год» Ся Яня и др. Получил развитие жанр сатиры. Тонкой наблюдательностью, сарказмом отличаются «Обрывки тумана» **Лао Шэ** (см. т. 3), «Беспокойное время господ и дам», «Лестница карьеры» Чэнь Бай-чэня, «Когда возвратилась тетушка Дэн», «Банкнот в три юаня» Дин Си-линя. Созвучие этих произведений времени, болевым проблемам и конфликтам, высокий художественный уровень обеспечивали их неизменный успех на ежегодно проходивших в Чунцине (1941–1945) театральных фестивалях («Смотрах сезона туманов»).

В годы антияпонской войны активизировалась деятельность театра разговорной драмы на юго-западе Китая. Этому способствовал переезд в Гуйлинь после начала войны на Тихом океане из Шанхая и Ханькоу большой группы профессиональных деятелей театра (Тянь Хань, Оуян Юй-цянь, Ся Янь, Хун Шэнь, Ма Янь-сян, **Цзяо Цзюй-инь** и др.), а также некоторых «трупп по отпору врагу» и учебных заведений. Большой вклад в развертывание деятельности *хуацзюй* внес Комитет по развитию театра пров. Гуанси и Дом работников искусств, который возглавлял Оуян Юй-цянь. В Гуйлине работали профессиональные труппы — «Экспериментальная труппа театра разговорной драмы» и «Новый Китай», издавался журнал «Сицзюй чуньцю» («Вёсны и осени театра»). В ряду лучших постановок — «Верный князь Ли Сю-чэн» (Оуян Юй-цяня), «Прощай, Гонконг» (Хун Шэнь в соавторстве с Ся Янем), «Голос осени» Тянь Ханя, «Гроза» Цао Юя. Крупным событием стало проведение в 1944 г. в Гуйлине беспрецедентного по своим масштабам (продолжался три месяца, число участников — около тысячи человек) Фестиваля театрального искусства, ставшего смотром достижений театра разговорной драмы. Среди показанных на нем 22 спектаклей были уже упомянутые пьесы Цао Юя, Ся Яня, Тянь Ханя, Оуян Юй-цяня, Ян

Хань-шэна. Зарубежная драматургия была представлена «Грозой» А. Островского, «Ревизором» Н. Гоголя, «Дамой с камелиями» Дюма-сына, «Пигмалионом» Б. Шоу; на фестивале были показаны и работы пропагандистского театра — «живые газеты», но они заняли скромное место. Отстаивая театр как подлинное искусство, видные его представители в Чунцине и Гуйлине решительно выступали против попыток навязать им левацкие установки типа «главный смысл театрального движения — пропаганда», «художественность определяется политическим критерием» и т.п. Предостерегая против игнорирования художественности, драматург Сун Чжи-ди утверждал: «Самый превосходный нефрит должен пройти через руки замечательного резчика, и только тогда он станет совершенной драгоценностью». Но звучали и голоса тех, кто с левацких позиций вообще пытался дискредитировать театр разговорной драмы. Так, утверждалось, что этот театр «не может глубоко проникнуть в массы» (Чжан Гэн), что «язык высокой литературы» «непригоден для революционных произведений», а само развитие разговорной драмы — «болезнь европеизации» (Чжоу Ян). Многие пьесы видных драматургов — Го Мо-жо, Оуян Юй-цяня, Тянь Ханя, Ян Хань-шэна — были зачислены в «плевелы, которые душат ароматные цветы» (Тянь Цзинь). Имели место и попытки развернуть (по опыту КПК в Яньани) среди деятелей театра «кампанию по исправлению стиля». Поддержки они не получили.

Отзвуки войны ворвались и в театральную жизнь Шанхая — недавнего главного центра прогрессивного театрального движения. После вступления в него японских войск и особенно после начала войны на Тихом океане оставшиеся в городе театральные коллективы перешли на постановку политически нейтральных пьес и инсценировок (часто зарубежных авторов), сосредоточивая внимание на творческих художественных поисках и профессионализме. Ставились «Герои суетного мира» (по «Макбету» У. Шекспира), «Цирк» (по мотивам пьесы «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева), «Королева сцены» (по пьесе А.Н. Островского «Без вины виноватые»), «Ночлежка» (по пьесе «На дне» М. Горького), «Ревизор» Н. Гоголя.

На внешне активной театральной жизни Шанхая лежала печать безвременья, отстраненности от событий тех лет. На этом фоне как «удивительное творение, потрясшее всех и вся» была воспринята в 1945 г. (сразу же после капитуляции Японии и освобождения Шанхая) постановка новой пьесы Тянь Ханя «Красавицы». В ней, используя принцип монтажной композиции, через судьбы трех разных по своему социальному положению женщин, искалеченных войной, автор показал объемную, впечатляющую панораму социальной и политической жизни Шанхая 1944 г.

Отличительная черта деятельности театра в революционных базах и «освобожденных районах» в конце 1930–1940-х годов — однозначное подчинение его задачам пропаганды, массового идейно-политического воспитания. Согласно идее «пролетарского театра», из прибывших в Яньань профессионалов и любителей театра было создано большое количество разъездных пропагандистских театральных групп, которые вели работу в прифронтовых районах и в тылу. Подготовка театральных кадров велась в созданной в 1938 г. в Яньани Академии искусств им. Лу Синя. В ней было три факультета: музыки, изобразительного искусства, театра (последний возглавлял Чжан Гэн). Из первых выпускников трехмесячных курсов и преподавателей была создана «экспериментальная труппа», мобилизованная на подготовку пропагандистских спектаклей. Прекращение в 1939 г. наступления японской армии, частичное свертывание деятельности театральных агитбригад позволили уделять больше внимания стационарному театру. С целью подготовки профессиональных кадров срок обучения в Академии искусств им. Лу Синя был увеличен до трех лет. Предусматривалась в программе и сценическая практика, и знакомство с системой К.С. Станиславского. В условиях дефицита серьезной драматургии профессиональные актеры и режиссеры «Любительской ассоциации работников театра» предложили ставить пьесы известных китайских и зарубежных драматургов. По рекомендации **Мао Цзэ-дуна** (см. т. 3, 4) первой была поставлена китайская пьеса — «Восход солнца» Цао Юя. Вслед за этим разными коллективами были поставлены остальные пьесы Цао Юя, а также «Бациллы фашизма», «Повесть о Цю Цзинь» Ся Яня, «Чунцин в тумане» Сун Чжи-ди. Из произведений зарубежной драматургии — «Человек с ружьем» Н. Погодина, «Бронепоезд 14–69» В. Иванова, «Русские люди» К. Симонова, «Разлом» Б. Лавренева, «Профессор Мамлок» Ф. Вольфа и др.

Однако уже в выступлении Мао Цзэ-дуна на Яньаньском совещании (1942), а затем (в более резкой форме) во время его встречи с коллективом Академии им. Лу Синя наметившаяся тенденция подверглась критике. Деятельность Академии была названа «низкопробной», а кадры и выпускники, участники этих спектаклей, «пирожками, начиненными иностранщиной».

Музыка, танец, театр, цирк и кино

В качестве «великого университета» была названа «боевая жизнь рабочих, крестьян и солдат». В ходе развернувшейся после совещания кампании «по исправлению стиля» выступавшие с «самокритикой» преподаватели и слушатели осуждали себя за «стремление повышать уровень за закрытыми дверями», за «низкую идейность», «обращение к зарубежным произведениям», «постановку пьес о городской жизни и невнимание к селу и изображению простых людей». Одной из главных причин этих ошибок называлось «преклонение перед иностранными догмами».

Среди заслуживших высокую официальную оценку первых произведений, созданных после кампании «по исправлению стиля», были пьесы «Товарищ, ты пошел не по тому пути» (авторы Яо Чжун-мин, Чэнь Бо-эр) — о необходимости для партийных и военных кадров следовать линии партии и неукоснительно проводить ее в жизнь, пьеса «Хлеб» (коллективное авторство), где прославлялся трудовой энтузиазм бойцов 8-й армии и крестьян в борьбе за выращивание богатого урожая и пресечение происков «классовых врагов», посягавших на него.

Однако в конце 1940-х годов яньаньские установки в «освобожденных районах» разделялись далеко не всеми. На Северо-Востоке их считали эффективными для деревни, но не для города; появились выступления в защиту профессионализма, выражалось несогласие с тем, что стремление к повышению художественного мастерства означает «служение искусству ради искусства», критиковалось деформированное изображение действительности в угоду политике, предубежденность и недоверие к творческим работникам.

Отсутствие единства взглядов на искусство театра выявилось и на состоявшемся в канун провозглашения КНР в Пекине Всекитайском съезде работников литературы и искусства. На нем обозначились две основные позиции. В речах **Чжоу Энь-лая** (см. т. 4), Го Мо-жо, Чжоу Яна, Чжан Гэна яньаньские эксперименты были охарактеризованы как «прообраз нового театра Китая», а переключение театра на исключительное служение политике — как «новый стиль», обязательный для всей страны. Представитель Северо-Востока выступил за пересмотр «деревенских норм» и повышение престижа профессионального творчества. О несогласии с негативной оценкой достижений драматургии и театра в гоминьдановских районах заявил и Ян Хань-шэн. В результате ни в уставе Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства (ВАРЛИ), ни в уставе Союза работников театра, решение о создании которого было принято на съезде, положение о главенстве курса Мао Цзэ-дуна закреплено не было.

В первой половине XX в. началась проба сил в создании оперы в европейском стиле — тоже нового для Китая вида театра. В начале века в крупных городах создавались музыкальные учебные заведения европейского образца, где зарубежные педагоги и отечественные музыканты, получившие образование в ведущих консерваториях мира, знакомили студентов с историей и особенностями европейской музыки, в частности оперы. Первым обратился к написанию опер композитор Ли Цзинь-хай. Ему принадлежат десять небольших произведений для детей, рассчитанных на школьные спектакли. Лучшая из них «Воробей и малыш» («Мацюэ юй сяохай») в 1993 г. была поставлена на Центральном телевидении КНР. В 1930-е годы оперы на сказочные и исторические сюжеты создавали молодые композиторы Ша Мэй («Дворец алой сливы»), Хуан Юань-ло («Цюй-цзы»). Они широко использовали мелодику национального театра *сицюй*. В начале 1940-х годов в Яньани силами молодых композиторов — выпускников Академии им. Лу Синя — Ши Ло-мэна, Ма Кэ, Чэнь Цзы и др. — предпринимались попытки создания музыкальных спектаклей с использованием популярных фольклорных форм. Их называли «Театр народных песен», «Янгэ» (**янгэ** — название обрядовых песенно-танцевальных хороводов), «Хуагу» (*хуагу* — сказы с пением под аккомпанемент барабана). Крупным успехом в освоении оперного жанра стали музыкальные драмы, с одной стороны, тяготевшие в музыке и певческой манере к национальным традициям, а с другой — использовавшие характерные для европейской школы хоры и ансамбли: «Седая девушка» (музыка Ма Кэ), «Лю Ху-лань» (музыка Чжэнь Чжи, Мао Юаня), «Ван Гуй и Ли Сян-сян» (музыка Лян Хань-гуаня). На этом этапе выявилась и своеобразная черта национальных

Спецвыпуск журнала к открытию театра *пинцзюй* в Яньани в 1942 г.

опер — включение в них речевых партий, использование в актерской игре элементов традиционного театра, а в вокале — национальной певческой школы. Названные выше произведения выдержали испытание временем, и именно с них можно вести отсчет появления в Китае национального аналога западной оперы.

Театр КНР

Ко времени провозглашения КНР театр *хуацзюй* уже утвердился на китайской почве как вид национального театрального искусства; он располагал зрелой драматургией, сценическим опытом, кадрами. В 1949 г. был создан Всекитайский союз работников театра (*Чжунхуа цюаньго сицзюй гунцзочжэ сехуй*), в 1953 году переименованный в Союз театральных деятелей Китая (*Чжунго сицзюйцзя сехуй*), — общественная организация, объединившая практически всех авторитетных мастеров театра — драматургов, режиссеров, актеров. Его председателем стал Тянь Хань. Вместе с тем выявилось разное понимание целей и задач театра — быть ли театру искусством, важной составляющей частью духовной культуры, или средством идейно-политической пропаганды.

Начало 1950-х годов ознаменовалось созданием сети государственных театров, театральных учебных заведений. Первыми крупными коллективами театра разговорной драмы стали — и остаются ведущими — Пекинский народный художественный театр, Молодежный художественный театр (в 2002 г. на базе объединения его с Центральным экспериментальным театром был создан коллектив *Чжунго хуацзюй юань* — Театр разговорной драмы Китая), Шанхайский народный художественный театр, Детский театр Китая и Шанхайский детский театр *Фули*. В них работали более 100 ведущих драматургов и режиссеров. В целях популяризации драматургии и сценического опыта в 1951 г. начали издаваться журналы «Жэньминь сицюй» («Народный театр») и «Цзюйбэнь» («Пьесы»). Кузницей театральных кадров стали Центральный театральный институт Китая, при котором был создан Экспериментальный театр разговорной драмы, и Шанхайский театральный институт. На базе реорганизуемых комплексных художественных ансамблей (в 305 ансамблях насчитывалось 20 тыс. человек) с 1951 г. появились театры *хуацзюй* в административных районах, провинциях, крупных городах. К весне 1953 г. их было 79 с персоналом 6800 человек. Все они, кроме «лиц пролетарского происхождения» (а такие составляли абсолютное меньшинство), подлежали «идейному перевоспитанию».

Официальные установки ориентировали на необходимость «активно и своевременно увязывать работу с политическими задачами». Лидирующими спектаклями начала 1950-х годов были «Выросшие в боях» Ху Кэ — о храбрости и верности партии бойцов, вышедших из крестьян; «Перед лицом нового» Ду Ин — о высоких качествах и сознательности кадровых работников, представителей рабочего класса, «Женщина-депутат» **Сунь Юя** — о простой крестьянке, которая за активное участие в преобразованиях на селе удостоилась избрания в депутаты; «Ворота № 6» (коллективное творчество), где тяжелой жизни портовых рабочих в прошлом противопоставлялось их светлое настоящее.

Афиша спектакля по пьесе «Ворота № 6»

На фоне этих быстро преданных забвению произведений событием стала новая пьеса Лао Шэ «Лунсюйгоу» — о жизни, нравах, радостях и невзгодах обитателей пекинских трущоб. События, происходившие до 1949 г., были описаны в пьесе более впечатляюще, нежели относящиеся к годам последующим. На II съезде Союза театральных деятелей Китая (1953) его участники высказались за усиление роли Союза в изучении различных аспектов работы театра; была выражена готовность оказывать «направляющее воздействие на его деятельность в масштабах страны». Репертуарной комиссии театра *хуацзюй* поручалось рекомендовать театрам лучшие произведения, созданные со времени «движения 4 мая». Общей задачей была объявлена «борьба за повышение художественного уровня». Печатным органом Союза с 1954 г. стал журнал «Сицзюй бао» («Вестник театра»).

В 1953 г. был создан первый в Китае Центральный экспериментальный оперный театр (*Чжуньян шиянь гэцзюй юань*)

Музыка, танец, театр, цирк и кино

с двумя труппами — национальной и зарубежной оперы. Из расформированных комплексных ансамблей организовали 11 оперных коллективов, в том числе в Шанхае, Сиани, Чунцине, Ханькоу.

В 1953–1954 гг. на сцену вернулись многие из лучших пьес 1930–1940-х годов — «Гроза», «Восход солнца» Цао Юя, **«Цюй Юань»** (см. т. 3) Го Мо-жо, «Бациллы фашизма» Ся Яня. Расширился список пьес зарубежных авторов, среди которых лидировали российские — «Вишневый сад», «Три сестры», «Дядя Ваня» А. Чехова, «Воскресение» по роману Л. Толстого, «Егор Булычев» М. Горького, «Ревизор» Н. Гоголя, «Гроза», «Без вины виноватые» А. Островского и др. Из шекспировских пьес была поставлена «Ромео и Джульетта», из пьес советских авторов — «Московский характер» А. Софронова, «Русский вопрос» К. Симонова, «Павел Корчагин» по Н. Островскому и др.

И.В. Гайда

Первая русская пьеса в Китае — гоголевский «Ревизор», поставленный в переводе Хэ Ци-мина под названием «Карнавальная/Брачная ночь» («Куанхуань чжи е») Новой нанькайской труппой (Нанькай синь цзюйтуань) в Тяньцзине в 1921 г. Действие было перенесено в южнокитайский городок, однако реплики персонажей остались практически без изменений. Гоголевская комедия пользовалась в Китае неизменным успехом. Первый перевод с русского оригинала вышел в 1941 (Гэн Цзи-чжи), последний — в 1963 г. (Мань Тао). Всего ее переводили семь раз, а ставили до 1960-х гг. по меньшей мере одиннадцать. В 1936 г. Ши Дун-шань по собственной версии снял фильм «Карнавальная/Брачная ночь» (но и в титрах стояло указание, что это сделано по «Ревизору» Н. Гоголя), а в 1944 г. пьеса игралась в Куньмине в жанре юньнаньской драмы *дянь*; были и более близкие к оригиналу постановки. Для постановки в Яньани в первой половине 1940-х гг. имелись две основные причины: во-первых, стремление повысить творческий уровень местной художественной среды; во-вторых, определенное недовольство интеллигенции действиями партработников в военной, политической, экономической и культурной областях. Поэт **Ай Цин** (см. т. 3) заявлял: «Писатель не жаворонок и не певичка. Он должен описывать и критиковать окружающую действительность в соответствии со своим мировоззрением». Тогда же в Яньани исполнялись «Мещанин во дворянстве» Мольера и «Женитьба» Гоголя.

В 1931 г. вышла «Ночлежка» («Е дянь») — вольный перевод пьесы М. Горького «На дне». В 1945 г. самым популярным спектаклем в жанре «разговорной драмы» стала новая постановка пьесы, созданной Кэ Лином. В 1947 г. режиссер Хуан Цзо-линь перенес ее на киноэкран. Место действия — Китай, подчеркивается тяжелая доля нищих, но сведена на нет философия Луки. Подобный подход типичен для постановок русской драмы в Азии (ср. основанные на горьковской пьесе фильмы «На дне» Акиры Куросавы — 1957, «Город в долине» Четана Ананда — 1946). Аналогично переделывались в Китае «Женитьба» Гоголя, «Власть тьмы» и «Воскресение» Л. Толстого, «Бесприданница» А.Н. Островского и т.д. Пьесы, игравшиеся в точном переводе, — например чеховские «Дядя Ваня» (1930 и 1954), «Три сестры» (1936), «Предложение», «Медведь» и «Юбилей» — составляли меньшинство. В выборе пьес и манере постановки чувствовалось влияние советской театральной школы.

«С запада гляжу на Чанъань» (афиша)

Существовали и более сложные взаимоотношения между китайской и русской драматургией. Яркий пример — «Ревизор» и «С запада гляжу на Чанъань» («Си ван Чанъань») Лао Шэ. В 1952 г. Чэнь Юн, специалист по творчеству Лу Синя, и писатель **Мао Дунь** (см. т. 3) опубликовали статьи по случаю столетней годовщины со дня смерти Гоголя. Оба считали, что, хотя Гоголь писал о царской России, его критика в неменьшей степени относится к дореволюционным китайским чиновникам и современным партработникам, погрязшим в лени, сибаритстве, коррупции, аморальном поведении и т.п. В 1955 г. министр общественной безопасности КНР Ло Жуй-цин призвал китайских драматургов написать комедию, так же как и «Ревизор» высмеивающую чиновников, и привел в пример реальную историю функционера-самозванца. На это обращение откликнулся Лао Шэ, опубликовавший в 1956 г. комедию

«С запада гляжу на Чанъань». Название представляет собой традиционную недоговорку (*се-хоу-юй*). Вторая половина стиха опального **Ли Бо** (см. т. 3) «С запада гляжу на Чанъань и дома своего не вижу», написанного в 758 г. по пути в ссылку около Башни Желтого журавля (район совр. Ухани), на слух по-китайски может быть понята как «плохо кончил». Именно на это значение, по собственному признанию, намекал Лао Шэ, отдав главного героя в руки полиции именно в г. Сиань, в прошлом называвшемся **Чанъань** и бывшем древней столицей, т.е., очевидно, выступающем как символ обители карьеризма. Главный герой пьесы — самозванец Ли Вань-чэн, подделав свою автобиографию, изображая героя революции и добровольческой войны в Корее, удостоенного наград за небывалую храбрость, получает должность партработника. Пользуясь легковерием чиновников, стремительно поднимается по карьерной лестнице и находит «перспективную» жену, которая полагает, что люди недостаточно ценят ее мужа-героя. Он становится начальником управления, получает зарплату, но на работу не является, т.к. якобы из-за полученных в боях ран вынужден непрерывно находиться в больнице. В конце концов его разоблачают, и когда он, возвращаясь с совещания в верхах, заезжает в Сиань, арестовывают. Пьеса заканчивается допросом.

Лао Шэ не считал свое произведение классической сатирой. Действительно, оно, скорее, юмористическое. Во-первых, в Китае не было традиции водевиля западного типа, повлиявшей на творчество Гоголя (хотя он и осуждал водевиль за «пустой смех»). Безусловно, классический китайский театр знал комедию и даже фарс, но они основывались на совершенно иных приемах (строго регламентированные декламация, жестикуляция, пение, боевые искусства — *нянь*, *цзо, чан, да*). Во-вторых, описывая события в отдаленном уездном городе, Гоголь мог позволить себе откровенную и едкую критику чиновничества. Лао Шэ вывел на сцену руководителей весьма высокого ранга, привел названия конкретных организаций и лишь слегка видоизменил имена, что позволяло легко угадать прототипы. В этой ситуации он не мог не быть осторожным, поэтому критика его тем сдержаннее, чем выше занимаемая героем должность. Реальные события поданы в смягченном виде. В пьесе даже есть положительный персонаж — разоблачивший самозванца Тан Ши-цин. Он образован, умен, трудолюбив и обладает прочими необходимыми добродетелями. Для Гоголя центральная фигура (Хлестаков) служит прежде всего средством осмеяния чиновников и не является главным объектом сатиры. У Лао Шэ картина зеркальная — он в первую очередь обличает Ли Вань-чэна, тогда как остальные персонажи повинны разве что в необычайном простодушии. Пьеса ограничивается осуждением чрезмерного преклонения перед героями, привилегий, легковерия, формализма, карьеризма и низкого культурного уровня.

Тогдашняя критика преимущественно обошла комедию молчанием. В 1956 г. Лю Чжун-пин писал, что коллеги «не смеют написать всего, что думают» о ней. По его, а также читателей, приславших Лао Шэ письма, мнению, смех в пьесе недостаточно язвителен. Однако по тем временам драматург не мог не проявлять осмотрительности (которая, к сожалению, не спасла его от гибели в начале **«культурной революции»**; см. т. 4, с. 331–351) и его произведение следует считать весьма смелым.

Р.Г. Шапиро

Развитие театрального искусства, расширение его репертуарных рамок за пределы нормативного революционного искусства затормозила развернувшаяся в 1955 г. политическая «кампания критики **Ху Фэна**» (см. т. 3). Критика обрушилась на тех, кто выступал против засилья в драматургии бесконфликтности и штампов, отстаивая необходимость повышения художественного уровня, использования зарубежного опыта, кто осуждал административные методы руководства театром и недоверие к творческой интеллигенции.

Кампания критики сопровождалась «чисткой» репертуара, в результате которой на 1-м Всекитайском фестивале театра разговорной драмы (1956) доминировали произведения на историко-революционную и военную тему, прославлявшие успехи в промышленном строительстве (их было 13) и в социалистических преобразованиях в деревне (15). Влияние политических установок сказалось и на пьесе «Ясный день» Цао Юя, где осуждалась как преступная деятельность американских врачей, работавших в Пекинском госпитале.

Резкий поворот от «запретительства» к свободе «без берегов», от осуждения любого проявления инакомыслия и несогласия с официальной театральной политикой к поощрению свободных высказываний мнений произошел после провозглашения в 1956 г. курса «пусть расцветают сто цветов» и развертывания кампании «за упорядочение стиля работы». Настороженность театральной общественности после недавних кампаний критики подвергалась осуждению со сто-

роны властных структур и расценивалась как проявление «мягкотелости», нежелание способствовать «упорядочению стиля работы». В сложившейся ситуации театральные деятели предприняли очередную попытку изменить репертуарную политику. В 1957 г., когда отмечалось 50-летие театра разговорной драмы, на сцену вернулась классика национальной драматургии — пьесы Тянь Ханя, Цао Юя, Ся Яня, Го Мо-жо, Оуян Юй-цяня; зарубежная классика — У. Шекспир, К. Гольдони; появились и новые пьесы, в которых лобовая дидактика и лозунговость уступили место вниманию к человеку, его радостям и печалям, семейным проблемам — «Вместе делить горе и радость» Юэ Е, «Счастье» Ли Мин-чжи; появились и социально заостренные сатирические спектакли — «Кукушка снова закуковала» Ян Ли-фана и др. Выступая против узко понимаемого служения театра политике и против «лакировки» героев, деятели театра отстаивали право «писать правду», «вскрывать негативные явления в жизни общества», «вторгаться в подлинную жизнь», осуждали некомпетентность работников, осуществляющих от имени партии руководство театром. Высказывались мнения, что «время яньаньских выступлений уже прошло», что КПК лучше отказаться от руководства делом театра и т.д. В ответ ЦК КПК в июне 1957 г. инициировал кампанию «борьбы против правых буржуазных элементов». Строгому разбору подвергались редакции журналов, драматурги, театральные критики (У Цзу-гуан, Ли Чан, Сунь Цзя-сю, Дай Я и др.), авторы ряда названных выше пьес. Особое негодование вызвала сатира «Кукушка снова закуковала», где главным отрицательным персонажем предстал секретарь партячейки, победу над которым в борьбе за право самой решать личные вопросы одерживает восставшая против его произвола рядовая крестьянка. Репрессии, носившие массовый характер, осуществлялись в разных формах: отправка на перевоспитание физическим трудом, разлучение с семьей, требование от жертв репрессий письменных покаяний и т.п. Все они, видимо, ставили своей задачей не только пресечь оппозиционные настроения, внушить творческой интеллигенции неизбежность безоговорочного следования официальным политическим установкам, но и подготовить почву для переориентации театра на поддержку кампании «большого скачка», начавшегося в 1958 г. В 1958–1959 гг. были реанимированы все яньаньские установки, которым театр должен был неукоснительно следовать: «ломая привычные нормы», добиваться «расцвета» путем резкого количественного увеличения продукции; делать ставку на общедоступность, не предъявлять завышенных требований к качеству; внедрять метод коллективного творчества; осуществлять «скачок» в самодеятельном творчестве. Возродился опыт «пролетарского театра»: было создано огромное количество театральных агитбригад, которые пропагандировали «скачок», выступая на улицах, заводах, в учебных заведениях. Выполняя «пожелание» руководства (о чем стало известно в 1998 г.), Тянь Хань написал «Рапсодию о Шисаньлиньском водохранилище», где воспел энтузиазм его строителей; Лао Шэ пишет «Красный двор» и «Продавщицу» — о включении в «скачок» обитателей пекинских переулков, Дуань Чэнь-бин создал пьесу плакатного типа «Покорим драконов и тигров». Общие черты спектаклей — лозунговость, помпезность, яркая театральность, чему способствовало участие в их создании ведущих режиссеров и актеров. Пафосом побед над всеми трудностями, верой в КПК и светлое будущее были проникнуты появившиеся в те годы спектакли на историко-революционную тему — «Буря 1 августа» (коллективное творчество), «Красный ураган» (автор, режиссер и исполнитель главной роли Цзинь Шань), «Захват горы Вэйхушань» (по роману Цюй По «В безбрежных лесах и заснеженных равнинах»).

«Захват горы Вэйхушань»

Резким контрастом такой тональности театральных постановок периода «скачка» оказались спектакли Народного художественного театра «Чайная» Лао Шэ и «Гуань Хань-цин» Тянь Ханя. Последний, формально приуроченый к 700-летию великого драматурга **Гуань Хань-цина** (см. т. 3), звучал гимном не только таланту, но и гражданской смелости, духовной силе художника, осуждением произвола властей. Далека от политических установок была и «Чайная», взывающая к размышлениям о человеческих судьбах на изломах истории. Оба спектакля были поставлены замечательным режиссером Цзяо Цзюй-инем.

Созданный в 1963 г. на основе инструментального, оперного и балетного подразделений Центрального экспериментального оперного театра Центральный театр оперы и балета (*Чжуньян гэцзюй уцзюй юань*) знакомил зрителя с отечественными операми: «Под сенью акаций» (музыка Чжан Дин-хэ), «Песнь степей» Ло Цзун-сяна, «Великий поход» Лян Гань-гуана, «Женитьба маленького Эр-хэя» Ма Кэ и иностранными: «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Травиата» Дж. Верди, «Чио-Чио-Сан» Дж. Пуччини, «Аршин Малалан» У. Гаджибекова, «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса.

В условиях явного провала «большого скачка», отказа от его лозунгов были предприняты попытки скорректировать установки для театра. Состоявшееся в Гуанчжоу в 1962 г. представительное Всекитайское совещание по вопросам театра разговорной драмы и оперы, участие в котором приняли Чжоу Энь-лай, **Чэнь И** (см. т. 4) и другие партийные руководители, выдвинуло в качестве главной задачи театра повышение художественного уровня драматургии, совершенствование сценического мастерства. Подчеркивалась правомерность расширения тематических рамок, правдивого, углубленного отображения действительности. Звучало на совещании и осуждение практики навешивания «ярлыков», неоправданной дискредитации мастеров театра. В театральной печати в противовес лозунгу «политика — командная сила» стали появляться заявления о том, что «помимо произведений, из которых... народ черпает боевое воодушевление и получает революционное воспитание, ему необходимы также пьесы и спектакли, способные обогатить его духовную жизнь, удовлетворять эстетические запросы». Звучали и требования соблюдения принципа добровольности при использовании рекомендованного Мао Цзэ-дуном творческого метода «сочетания революционного реализма и революционного романтизма». Жизнь театра начала 1960-х годов в очередной раз показала, что нормы, определявшиеся политическими установками, в театральное искусство внедрялись с наибольшим трудом. В годы «урегулирования» (1960–1962), словно наверстывая упущенное время, театры восстанавливали спектакли, с которыми они вышли на рубеж 1958 г.

Самым заметным явлением тех лет, когда страна жила в обстановке порожденных «скачком» голода, разрухи, не оправдавшихся надежд, стало появление огромного числа (за два года более 200) новых исторических пьес. В них видение и оценка происходящего давались через обращение к прошлому. В пьесах «Се Яо-хуань» Тянь Ханя, «Разжалование Хай Жуя» У Ханя, «Ли Хуй-нян» Мэн Чао, в которых легко улавливались аналогии с трагической китайской действительностью, главными виновниками представали властители.

Этим произведениям противостояли драмы Го Мо-жо «Цай Вэнь-цзи» и «У Цзэ-тянь», где за идеализацией известных своим коварством и жестокостью правителей далекого прошлого — **Цао Цао** (III в.; см. т. 3, 5) и императрицы У Цзэ-тянь (VIII в.; **У-хо**у; см. т. 4) — без труда угадывалось прославление современных лидеров Китая. Были и пьесы, где народные бедствия списывались на внешних врагов. Так, в пьесе «Желчь и меч» Цао Юй выход из страданий видит в единении усилий народа и правителя, в «опоре на собственные силы». При всех концептуальных различиях, несхожести в оценках исторических личностей, названные пьесы дают образцы высокой драматургии.

Сановник Хай Жуй

Гипертрофируя роль театра в формировании общественного мнения и видя в ряде пьес признаки нарастания оппозиционных настроений, сторонники жесткой партийной линии уже вскоре после Гуанчжоуского совещания в 1962 г. перешли в наступление. В русле кампании за «социалистическое воспитание» были предприняты новые шаги по «революционизации театра». Под руководством супруги Мао Цзэ-дуна Цзян Цин проводилась широкая инспекция состояния театра и его репертуара, выдвигались требования пропагандировать тезис о «классовой борьбе при социализме». Произведения о «личном счастье» объявлялись «не отвечающими интересам народных масс и революции», активно внедрялась концепция идеального героя. Его эталоном был провозглашен Лэй Фэн — погибший от несчастного случая молодой солдат, который постоянно читал произведения Мао Цзэ-дуна и действовал в соответствии с его указаниями. В 1963 г. исторические пьесы были запрещены.

Музыка, танец, театр, цирк и кино

Сигналом дальнейшего наступления на театр стали резолюции Мао Цзэдуна 1963 и 1964 годов. В первой, критикующей общее состояние литературы и искусства, особое недовольство было выражено в адрес театра; во второй автор призвал к «серьезной перестройке» творческих союзов и их периодических изданий. На Смотре спектаклей пекинской музыкальной драмы на современную тему (1964) Цзян Цин охарактеризовала репертуар театра как «не защищающий социалистический экономический базис» и обвинила творческую интеллигенцию в «отсутствии должных классовых позиций» и «совести». В «Протоколе совещания по вопросам работы в области литературы и искусства в армии» (февраль 1966 г.) весь период с 1949 по 1966 г. характеризовался как время «диктата антипартийной, антисоциалистической линии», противостоящей «идеям Мао Цзэ-дуна», должная борьба с которой не велась. На ее преодоление и ликвидацию было отведено «несколько десятков лет». В целях «разрушения старого и создания нового» надлежало: «покончить... с литературой 30-х годов», «со слепой верой в китайскую и зарубежную классику», «положить конец распространению теорий „писать правду“», «изображать среднего героя», «отказаться от решающего значения темы» и т.д.

На базе разрушения «старого» планировалось создать «самые блистательные литературу и искусство, открывающие новую эру в истории человечества». К 1966 г. в Китае насчитывалось около 3 тыс. театральных коллективов, среди которых более 2 тыс. представляли театр *сицюй*, 90 — театр разговорной драмы. Начавшиеся в 1964 г. резкая критика руководства СТДК, редакций театральных журналов, ликвидация в театрах художественных советов с началом «культурной революции» в 1966 г. переросли в погромы редакций, разгон театральных коллективов, в надругательства над деятелями театра. В «особо опасные преступники» были зачислены и заточены в тюрьму Тянь Хань, Ся Янь, Ян Хань-шэн, Чжоу Ян, режиссер (выпускница ГИТИС) Сунь Вэй-ши и многие др. Театр разговорной драмы и опера фактически оказались под запретом. Большую часть их работников отправили на идейное перевоспитание в деревню, горные районы, горно-рудные предприятия. Всего в разной степени от «культурной революции» пострадало 90% работников театра (около 200 тыс. человек).

Прекратили деятельность театральные учебные заведения. Продолжали работать лишь взятые под контроль Цзян Цин три труппы пекинской музыкальной драмы и два балетных коллектива, исполнявшие подготовленные ранее семь «революционных образцовых спектаклей» (**гэмин янбань си**). Они отвечали общей задаче театра — «быть образным учебным материалом в духе идей Мао Цзэ-дуна». Когда в начале 1970-х годов наметилось стихийное восстановление (особенно на периферии) театральных коллективов и запрещенного репертуара, сторонники платформы «культурной революции» развернули борьбу против так называемого «возврата черного течения реакционной линии». Они осуждали попустительство «ошибочному стремлению» к «удовлетворению культурных запросов народных масс». Расширять репертуар разрешалось лишь за счет новых произведений, прославляющих «новь» «культурной революции». Однако попытка начать новое наступление на оппозиционные настроения в театре успехом не увенчались.

События 1976 г., положившие конец «культурной революции», открывали возможность для аннулирования ее установок в театре. В 1977 г. прекратилась публикация материалов, клеймивших театр периода первых 17 лет КНР (1949–1966), были дезавуированы «Протокол» 1966 г. и выступление Цзян Цин 1964 г., реабилитировано подписанное Чжоу Энь-лаем Указание Госсовета КНР от 5 мая 1954 г. о «реформе традиционного театра *сицюй*», что означало его восстановление в пра-

Плакат с указанием Мао Цзэ-дуна «Учиться у товарища Лэй Фэна»

«Документальные свидетельства о смерти Лао Шэ». Книга, выпущенная в КНР в 2009 г.

вах как важной составляющей национальной культуры. Но официального документа, содержавшего оценку «культурной революции» в области театра и определяющего театральную политику на дальнейшее, не было.

Более решительные шаги на этом этапе предприняла театральная общественность. На состоявшемся в 1979 г. (после 19-летнего перерыва) III съезде СТДК период с 1949 по 1966 г. был охарактеризован как «время засилья левачества», а платформа «культурной революции» — как «реакционная ультралевая программа». Настаивая на «идейном раскрепощении», участники съезда подняли вопрос о правовых гарантиях, обеспечивающих «свободу творчества», «свободу борьбы мнений». Была отдана дань памяти жертвам «культурной революции», реабилитированы «правые буржуазные элементы», многие из них вошли в состав правления СТДК; председателем Союза был избран Цао Юй.

В конце 70-х годов шел сложный процесс организационного и творческого восстановления театра разговорной драмы. Длительный вынужденный перерыв в творческой деятельности, сценической практике, уход из жизни многих крупных мастеров (Тянь Ханя, Оуян Юй-цяня, Цзяо Цзюй-иня, Цзинь Шаня и др.), отсутствие притока молодых профессионально подготовленных сил — все это не могло не сказаться на художественном уровне театрального искусства. И все же в конце 70-х годов появилось большое число пьес и спектаклей. Постепенно возвращалась на сцену классика отечественной и зарубежной драматургии. В ряде спектаклей на историко-революционную тему впервые на сцене предстали государственные и военные деятели (в том числе ранее репрессированные). Но значительно больший интерес и резонанс вызвали спектакли, напрямую затрагивавшие трагедию страны в годы «культурной революции». Сначала стали появляться пьесы и спектакли с разоблачениями деятельности «банды четырех» и ее функционеров на местах. В «Ветрах и громах в Поднебесной» Чжао Ху-аня и Цзинь Цзина раскрывалась борьба в правительственных верхах 1971–1976 гг.; о расправе над представителями технической и научной интеллигенции рассказала пьеса «Партитура о чистых сердцах» Су Шуяна. Однако постепенно центр внимания драматургов переключался на проблему последствий «культурной революции» для всего китайского общества. Наиболее яркие произведения этой группы были созданы молодыми авторами. Внимание к человеку и его судьбе, постановка злободневных вопросов, осуждение произвола, бесправия человека в обществе — все это заставило говорить о «новой волне» в драматургии. Первыми заявили о себе произведения, получившие общее название «драматургия ран и шрамов». В пьесе «Мы» Ван Пина предстает искалеченная «культурной революцией» молодежь, разуверившаяся в прежних идеалах, озлобленная, циничная, ощущающая себя ненужной обществу.

Страшные картины вакханалий одурманенных пропагандой учащихся школ, их садистских расправ над педагогами предстают в драме Ли Вэнь-фэнь «О, учитель, учитель». Доносы, наговоры на ближних как средство обезопасить себя и добиться продвижения в карьере бичуются в драме Цзун Фу-сяня «Там, где царило безмолвие».

Созвучие этих пьес настроениям недовольства в обществе, явственно звучащие в них призывы противостоять насилию, унижению человеческой личности, критика бюрократизма, кастовых привилегий (пьеса «Если бы я был им на самом деле» **Ша Е-синя**) были расценены идеологическим руководством как влияние мелкобуржуазной идеологии, невнимание драматургов к «социальному эффекту» произведений. Драматургам и театрам было рекомендовано «считать „культурную революцию“ уже перевернутой страницей истории» и сосредоточить внимание на темах, связанных с осуществлением планов «четырех модернизаций». В произведениях

Симфония по мотивам спектакля «Ловкий захват горы Вэйхушань» (афиша)

Фильм по пьесе «Мы» (афиша)

Музыка, танец, театр, цирк и кино

надлежало отображать активные, прогрессивные, позитивные явления, прославлять новых людей социализма», «воспевать КПК»; «соблюдать чувство меры» рекомендовалось и в критике негативных явлений. Для преодоления нежелательных тенденций развернулась кампания «борьбы» с «правым поветрием буржуазной либерализации» и «духовным загрязнением». Очередная кампания серьезно затормозила, но не прервала позитивных сдвигов в жизни театра.

Установки начала 1980-х годов породили широко распространенное мнение, что «писать о реальной действительности чревато неприятностями», и привели к тому, что часть драматургов переключилась на создание пьес, отстраненных от актуальных проблем и социальных конфликтов. Но появились и пьесы о планах «четырех модернизаций», в них доминировало, однако, не столько прославление, сколько выявление причин, препятствующих их осуществлению; такие произведения стали относить к «драматургии поиска корней». Резкая критика отголосков левачества, профессиональной некомпетентности руководства, консерватизма, отсутствия производственной дисциплины, взяточничества смягчалась, правда, благополучной развязкой конфликтов, демонстрирующей «победу света над тьмой».

С конца 1970-х годов началось восстановление зарубежных театральных контактов, наиболее активных со странами Западной Европы, США, Японией. Популяризации зарубежного театрального опыта способствовал издававшийся с 1982 по 1984 г. журнал «Вайго сицзюй» («Зарубежный театр»). Большой размах получила работа по переводу пьес. В репертуаре театров появились спектакли по пьесам Ф. Дюрренматта, Ю. О'Нила, Л. Хелман, Т. Уильямса, Софокла. В 1986 г. состоялся первый фестиваль пьес У. Шекспира; в 1988 г. — пьес Ю. О'Нила. Ставились также спектакли по пьесам советских авторов: «Ожидание» А. Арбузова, «Добряки» Л. Зорина, «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова, «Мы, нижеподписавшиеся» А. Гельмана, «Синие кони на красной траве» М. Шатрова, «Рядовые» А. Дударева, «Ирония судьбы» Э. Брагинского и Э. Рязанова.

В 1980-х годах развернулись бурные дискуссии о путях дальнейшего развития театра *хуацзюй*. Сторонники его «осовременивания» отстаивали необходимость шире знакомиться с опытом современного мирового театра, овладения новыми жанрами — интеллектуальной, психологической, полифонической драмы, драмы абсурда, антидрамы, широкого использования сценических приемов авангардного театра. Их оппонентами были сторонники реалистического театра и системы Станиславского. В прессе публиковались материалы о режиссерах-авангардистах — Питере Бруке, А. Арто; в то же время заметно повысился интерес к опыту В. Мейерхольда, В. Пудовкина, Б. Брехта. Из современных советских режиссеров предпочтение отдавалось Г. Товстоногову как в равной мере владевшему «различными языками» советских и зарубежных театральных направлений. Различия во взглядах и склонностях отразились в драматургии, в режиссуре.

Черты западного экзистенциализма и абсурдизма ощутимы в пьесах **Гао Син-цзяня** «Автобусная остановка» (созвучна с пьесой Беккета «В ожидании Годо»), «Тот берег», «Снежный человек». Их роднят мотивы царящего между людьми непонимания, взаимной отчужденности, сожаления о безвозвратно утраченном. В пьесе «Визит мертвого к живым» Лю Шу-гана ставится проблема значимости человека и его незащищенности перед равнодушием общества; в драме Цзинь Юня «Нирвана Гоу Эр-е» — философские размышления о психологии крестьянина, его глубинных чаяниях. Выходят за рамки привычного реализма спектакли «Китайские сновидения» Сунь Хэй-чжу (режиссер Хуан Цзо-линь); созданный по новеллам Чжу Сяопина режиссером Сюй Сяо-чжуном спектакль «Деревня Саньшупин» — о китайской деревне 1960-х годов, где еще сильны следы феодальных нравов, косности и идейной зашоренности. Облик современной молодежи, ее устремления, запросы раскрываются в постановке «Ищу настоящего мужчину» Ша Е-синя, «Красная, белая, черная комната» Ма Чжун-цзюня. В ряду значительных произведений, сохраняющих верность реалистической

«Гамлет» в постановке Пекинского народного художественного театра

манере, — пьеса Хэ Цзи-шэна «Лучший в Поднебесной», лирические семейные драмы **Бай Фэн-си**, «Черный камень» Ян Ли-мина, поднимающая острую проблему конфликта поколений. Новым явлением в театре стала постановка в конце 80-х годов первого мюзикла «Сесть не в ту телегу» (Чэнь Юй-хан).

Трагические события на площади Тяньаньмэнь (1989) обернулись для театра рецидивом «левой» линии. Главной задачей театра было объявлено «содействие стабилизации общества», подвергнуты критике «вестернизация», недостаточное внимание к прославлению революционной истории партии и народа, отход от предложенного Мао Цзэ-дуном творческого метода сочетания революционного реализма и революционного романтизма, отсутствие заслонов произведениям «ошибочной направленности». Из репертуара театров исчезли все не укладывающиеся в эти рамки спектакли 1980-х годов; их заменили поспешно восстанавливаемые постановки 1940–1960-х годов. Рекомендовалось шире привлекать к творчеству «идейно здоровых» тружеников заводов, деревень, военнослужащих. В начале 1990-х годов сложилась своеобразная обстановка: публиковалось большое количество пьес, отвечающих новым требованиям, проходили театральные смотры, которые оценивались театральной критикой как демонстрация невиданного расцвета театра, но зритель новые спектакли не принимал. В прессе заговорили о наступлении «мертвого сезона», «застоя», «кризиса» театра.

Сигналом к выходу из очередного тупика стал призыв **Дэн Сяо-пина** (1992; см. т. 4) к раскрепощению сознания, ускорению реформ. В том же году член Политбюро ЦК КПК Ли Жуй-хуань подверг резкой критике сторонников левацких норм, односторонность в определении целей литературы и искусства, недооценку развлекательных, познавательных, эстетических функций литературы и искусства. С 1993 г. театр начал ориентироваться на «саморазвитие». С середины 1990-х годов в директивном порядке начался перевод театра на рыночные условия существования. Резко сократилось (до 30%) его государственное финансирование. Ликвидирована существовавшая десятилетиями уравнительная оплата труда без учета интенсивности и эффективности личных затрат (получившая название «гарантированная плошка риса»), практика пожизненного сохранения в штате труппы уже не занятых людей. Введена практика обязательной аттестации всех работников труппы и перевода успешно прошедших ее на контрактную систему. Существование и выживание коллективов было поставлено в прямую зависимость от доходов производительной сценической деятельности, способности изыскивать дополнительные источники финансирования. Это привело к слиянию либо ликвидации явно нерентабельных коллективов, «высвобождению» значительного числа его прежних работников. Было разрешено создание частных трупп, художественных мастерских, театральных объединений, работающих на условиях коллективной собственности, несущих ответственность за доходы и расходы. Учитывая сложность начала работы в условиях рынка, констатировалось право театров на свободу в формировании репертуара с учетом зрительских запросов и вкусов, кассовости; ставился вопрос о создании коммерческого театра. Было также признано право театра на многообразие произведений, учет зрительских запросов, на новаторство и поиск.

Однако одновременно рекомендовалось отдавать предпочтение пьесам, «способствующим подъему духа нации, патриотизму, коллективизму», добиваясь присутствия в них идейности, художественности и привлекательности. Критерием оценки должно было служить сочетание социального и экономического эффектов; оговаривалась недопустимость запретов и грубых нападок на популярные в народе и не вредные в идейно-политическом отношении и высокохудожественные спектакли. Бурное развитие в 1990-е годы индустрии развлечений, шоу-бизнеса, рынка разнообразной видеопродукции, расширение сети телевидения осложняло деятельность театра, тем более в рамках достаточно жестких предписаний. Тем не менее аншлаги в отдельных театрах свидетельствовали, что дело не только в апатии зрителей, но и в драматургии, уровне сценического искусства. Внимание зрителей завоевывали произведения высококачественные по драматургическому материалу и сценическому воплощению, такие как спектакли Пекинского народного театра «Под пурпурными

Гао Син-цзянь

стягами» Ли Лун-юня (по роману **Ляо Шэ**; см. т. 3), «Лучший в Поднебесной» Хэ Цзи-шэна, «Жуань Лин-юй» Ли Цзинь-юаня, новая постановка «Чайной» Лао Шэ, «Безбрежны луна и ветер» Цзинь Юня, посвященная поэту и драматургу древности **Ли Юю** (см. т. 3).

Успехом пользовались также характерные для театра *хуацзюй* 1920–1930-х годов и долгое время остававшиеся в тени семейно-бытовые драмы о конфликтах и судьбах, не связанных напрямую с политическими и экономическими курсами и установками, о частной жизни людей в нынешнем Китае, о распаде семьи, душевных надломах, потере ориентиров и веры в завтрашний день, одиночестве, самоубийстве и т.д. Они не содержат окончательных оценок, но зовут к размышлению. Им присущ и поисковый, камерный характер; исполнялись они на «малых сценах» с участием ведущих режиссеров и актеров. Значительное место в репертуаре ведущих театров и в 1990-е годы занимали постановки по произведениям зарубежных драматургов. Особым вниманием пользовались современные авторы Западной Европы и США.

Примечательно, что и драматургия, равняющаяся на официальные репертуарные установки 1990-х годов, преодолевая прежние черно-белые характеристики и штампы, стремилась все же «очеловечить» героев. Это видно в пьесах на историко-революционную тему, посвященных видным государственным деятелям. Во внерабочей обстановке предстает Мао Цзэ-дун в «Историях о Мао Цзэ-дуне» Цао И-миня; страницам жизни молодого Чжоу Энь-лая посвятил свою пьесу «Энь-лай из семьи почтенного Чжоу» Оуян И-бин.

Для драматургии рубежа XX и XXI столетий характерно и появление нового типа пропагандистских, так называемых «ориентированных» пьес. Они посвящены текущим актуальным проблемам и преподносят живо поданные, подкрепленные жизненными реалиями суждения о них. Круг затрагиваемых ими вопросов широк. Так, в пьесе «Переулок Голар» Лань Инь-хая обсуждаются различные варианты решения жилищной проблемы в старых крупных городах; пьеса «Акциям — о'кей!» Чжао Хуа-наня знакомит с возможностями и опасностями игры на бирже; «К северу от Пекина — великая Северная целина» Ян Бао-чэня прославляет свойственную характеру китайцев предприимчивость. Конкретные рекомендации для молодежи, выезжающей за рубеж на заработки и на учебу, содержатся в пьесе Ша Е-синя «Токийская луна».

К новым явлениям в театре относится и идущая по нарастающей работа над новым жанром — мюзиклом. Вслед за постановкой «Сесть не в ту телегу» были созданы мюзиклы «Романтическая сюита-*янгэ*», «Нынешняя молодежь», «Дует ветер с моря», появились постановки в жанре мюзикла — «Сказание о белой змейке», «Двенадцатая ночь», «Красавица и чудовище» и др. В пров. Гуандун открылся первый театр, ставящий мюзиклы.

Опера же медленно пускает корни в Китае. Даже наиболее удачные произведения 1940–1950-х годов исполняются редко. Как творческая удача были расценены опера композитора Цзинь Сяна «Пустошь» (по мотивам пьесы Цао Юя), а также «Безжизненная степь», «Фея Колдовской горы» Лю Чжэн-цю, «Цюй Юань» Ши Гуан-наня, «Прекрасная А-мэй» Ши Фу.

Активный процесс «выхода Китая в мир», расширение зарубежных театральных контактов с Западом, проведение в Китае международных смотров, фестивалей (чему способствует и строительство современных театральных комплексов), которые знакомят с различными течениями в мировом театральном искусстве — все это оказывает влияние на театр КНР.

Пекинский народный художественный театр

Войдя в XXI в., Китай сохранил престиж одной из самых театральных стран мира. Действуют 2,5 тыс. государственных театров разных уровней и более 5 тыс. «народных трупп»; существует небольшое число коллективов, работающих на принципах акционерных обществ, но есть и частные «художественные мастерские». Театр ныне много-

лик по своим видам, жанрам и тематике пьес и постановок, творческим направлениям в драматургии, режиссуре, сценографии (от традиционных до ультрасовременных). Его достижения и национальное своеобразие открывают простор для «выхода в мир». При всех контрастных изменениях, происходящих в нем, по своей официальной сверхзадаче он остается консервативным. Для достижения должного социального эффекта театр должен овладеть современной теорией театра, формировать общественное мнение, способствовать реформам и экономическому строительству, нести ответственность за воспитание нового человека, обладающего высокими идеалами, моралью, культурой и дисциплиной, способствовать сплочению народа, подъему патриотизма и духа нации.

Театр Тайваня

До начала XX в. на Тайване господствующее место занимал традиционный театр *сицюй* — его местная разновидность **гэцзайси**.

Однако уже тогда предпринимались первые попытки создать современный театр. Специфика процесса его становления связана с правлением Японии на Тайване с 1895 по 1945 г. Среди первых любительских коллективов (начало XX в.) доминировали японские и смешанные. Они играли на японском языке пьесы японских и западных драматургов. По форме исполнения эти спектакли тяготели к нормам драматического театра, принятым в Японии. В 1930 г. активный поборник создания на Тайване современного театра Чжан Вэй-сян, изучавший театральное искусство в Японии, организовал Исследовательский институт актерского искусства *Миньфэн* и из числа его выпускников — китайцев и японцев — создал в Тайбэе театральное общество, способствовавшее становлению актерской школы драматического театра.

В годы войны против Китая (1937–1945) японцы ввели жесткую репертуарную цензуру на Тайване, резко ограничили исполнение традиционных китайских спектаклей; на льготных финансовых условиях создавали прояпонские театральные коллективы (правда, 18 из 19 быстро распались), призванные выполнять пропагандистские функции, содействовать развертыванию движения *Хуан минь хуа* («Единения императора и народа»). Смелым, хоть и завуалированным осуждением японской агрессии против Китая прозвучала в те годы постановка Тайваньской китайской художественной бригадой спектакля «Рычи, Китай» С. Третьякова. После освобождения Тайваня (1945), введения запрета на японский язык и литературу, активного внедрения общегосударственного языка (**гоюй**; см. т. 3) и возрождения контактов с материковым Китаем на Тайване начался недолгий период активного создания китайских любительских театральных коллективов. Гастролировавшая на Тайване в 1947 г. труппа «Новый Китай» (ее возглавлял Оуян Юй-цянь) познакомила зрителей с пьесами «Восход солнца» Цао Юя, «Веер с персиковыми цветами» Оуян Юй-цяня и др. После 1949 г. гоминьдановская администрация ввела запрет на драматургию Китая 1920–1930-х годов; перед работниками театра была выдвинута общая задача — «бороться против КПК, противодействовать России» (*фань гун кан э*). Ее призваны были выполнять создававшиеся при воинских частях и учебных заведениях пропагандистские театральные бригады.

Активные попытки реанимировать движение за создание современного драматического театра начались в 1960-е годы. Для развертывания любительской театральной деятельности в учебных заведениях были созданы Комитет по внедрению театра малой сцены и Исследовательский институт театрального искусства. Комитет любителей театра разговорной драмы, действовавший при департаменте социального воспитания министерства культуры (1962) совместно с Китайским центром театрального искусства (1967) ввели в практику проведение смотров мирового театра и смотров молодежного театра, в программу последнего часто включались драматические произведения тайваньских авторов. Подготовка кадров велась на театральных факультетах Института искусств и Института культуры. С 1970-х годов в театральных кругах Тайваня получили распространение теории и драматургия

«Тайный умысел красотки» («Мэйжэнь синьцзи»). Спектакль тайваньского театра. 2009 г.

Музыка, танец, театр, цирк и кино

А. Арто, Е. Гротовского, П. Брука, А. Бретона, С. Беккета, Ж.-П. Сартра, Ф. Кафки, Ю. О'Нила, Д. Стейнбека и др. Любительские труппы, принимая за образец театры США, ставили спектакли в стиле «бедного», «жестокого», бессюжетного, пластического театра, театра экспромта. Для их популяризации с 1980 г. регулярно проводились смотры экспериментальных работ. Несмотря на любительский характер постановок, участие в них лиц, изучавших театр в США и Западной Европе, прошедших стажировку в бродвейских театрах, способствовало общей профессионализации театрального искусства. Однако подражательность начинала вызывать у руководства тревогу — в ней виделась угроза утери национального своеобразия и в драматургии, и в сценическом искусстве. В 1982 г. был принят закон о сохранении культурного наследия, который был призван содействовать возрождению и популяризации национальных видов театра *сицюй*, их осовремениванию, подготовке кадров актеров, драматургов.

С 1980–1990-х годов начали восстанавливаться и развиваться театральные контакты между континентом и Тайванем. Успехом пользуются на Тайване гастроли коллективов традиционного театра КНР (были поставлены пьесы ряда драматургов КНР — «Тот берег» Гао Син-цзяня, «Соседи» Су Шу-яна и др.). Контакты развиваются и по линии проведения международных театральных смотров, научных конференций, совместных постановок. В 1990-е годы появились новые виды современного театра — мюзиклы и вокально-танцевальные спектакли. [В 1996 г. Центральный оперный театр (*Чжуньян гэцзюй юань*), до 1978 называвшийся Центральным театром оперы и балета, и Центральная балетная труппа (*Чжуньян балэйу туань*), выросшая из образованной в 1959 г. Экспериментальной балетной труппы Пекинского хореографического училища (*Бэйцзин удао сюэсяо шиянь балэйу туань*), объединились в Центральный оперно-балетный театр (*Чжуньян гэцзюй балэйу цзюйюань*), в котором увидели свет более 70 национальных опер. – *А.И. Кобзев*.]

** *Аджимамудова В.С.* Тянь Хань на фоне эпохи. М., 1993; *Гайда И.В.* Театр китайского народа. М., Знание 1959; *она же.* Театр // Судьбы культуры КНР (1949–1974). М., 1978; *она же.* Театр и время // Литература и искусство КНР (1976–1985). М., 1989; *Гэ И-хун, Цзо Лай.* Становление и развитие современного драматического театра Китая после «движения 4 мая» // Китайская культура 20–40-х гг. и современность. М., 1993; *Никольская Л.А.* Тянь Хань и драматургия Китая XX века. М., 1980; *она же.* Цао Юй (очерк творчества). М., 1984; *Цзо Лай.* Разговорная драма периода антияпонской и освободительной войны // Китайская культура 20–40-х годов и современность. М., 1993; Гао Син-цзянь сицзюй яньцзю (К изучению театра Гао Син-цзяня). Пекин, 1989; Лунь Цзяо Цзюй-инь даоянь сюэпай (О режиссерской школе Цзяо Цзюй-иня). Пекин, 1985; *Ма Сэнь.* Си чаося ды Чжунго сяньдай сицзюй (Современный китайский театр в свете влияния западных течений). Тайбэй, 1994; *Мао Дунь.* Гуаньюй лиши хэ лишицзюй (Об истории и исторических пьесах). Пекин, 1962; *Оуян Юй-цянь.* Хуацзюй. Синь гэцзюй юй чжунго сицзюй ишу чуаньтун (Разговорная драма, новая опера и традиции китайского театрального искусства). Шанхай, 1959; Сицзюй гуань чжэн у цзи (Громкие споры среди представителей разных взглядов). Т. 1–2. Пекин, 1988; *Сюй Бань-мэй.* Хуа-цзюй чуаншици хуэйи лу (Воспоминания о раннем периоде театра разговорной драмы). Пекин, 1957; Сюй Сяо-чжун даоянь ишу яньцзю (К изучению режиссерского искусства Сюй Сяо-чжуна). Пекин, 1991; *Сюй Сяо-чжун.* Цзо цзюй ю Чжунго тэсэ ды хуацзюй фачжань ды лу (Путь развития театра разговорной драмы с китайской спецификой) // Чжунго си-цзюй. 1998, № 2; Хуацзюй хуанди — Цзинь Шань чжуань (Император театра разговорной драмы — биография Цзинь Шаня). Пекин, 1987; *Цзо Лай*, *Лян Хуа-цзюнь.* Суцюй хунсэ сицзюй шихуа (Исторический очерк о «красном театре» советских районов). Пекин, 1987; *Чжан Гэн.* Лунь синь гэцзюй (О новой опере). Пекин, 1958; Чжунго хуацзюй юньдун уши нянь ши ляоцзи (Сборник материалов к 50-летию истории движения за театр разговорной драмы Китая). Т. 1–3. Пекин, 1958–1963; Modern Drama from Communist China / Ed. by W.J. Meserve. N.Y., 1970; *Wang Kefen.* The History of Chinese Dance. Beijing, 1985.

И.В. Гайда

Цирк

Цирковое искусство (*цза-цзи* — «разные искусства, смешанные техники, варьете, акробатика», *цза-си* – «разные/смешанные представления», *маси* — «конное представление, вольтижировка») прежде всего в виде акробатики зародилось в «золотой век» формирования китайской цивилизации. С периода Чунь-цю (VIII–V вв. до н.э.) широкое распространение получили разножанровые представления, в эпоху Хань (206 до н.э. — 220 н.э.) получившие общее наименование *бай си* («сто игрищ/забав, все множество представлений»). В них вместе с акробатами выступали атлеты, карлики, уродцы, скоморохи, дрессировщики, заклинатели змей, эквилибристы, жонглеры, демонстрируя акробатику с шестом, глотание меча, борьбу, фехтование на мечах и копьях, искусную стрельбу из лука, силовое жонглирование колесами и каменными глыбами и т.п. Аксессуарами служили орудия труда и оружие (обручи, мечи, ножи, трезубцы и др.), применялись механизмы, движущиеся макеты и имитация людьми животных и фантастических существ.

В **«Ле-цзы»** (гл. 8; см. т. 1) описан трюк (*цзи* [*29*]), который продемонстрировал правителю царства Сун Юань-гуну (прав. 531–517 до н.э.) бродячий фокусник-жонглер (*лань-цзы*), двигавшийся на ходулях высотой в два своих роста и жонглировавший семью мечами так, что пять из них постоянно находились в воздухе. **Бань Гу** (32–92; см. т. 1, 3, 4) в **«Хань шу»** («Книга [об эпохе] Хань», цз. 96, ч. 2, заключение-*цзань*; см. т. 1, 4) сообщил о празднестве у императора **Хань У-ди** (прав. 141–87; см. т. 2, 4, т. 3 **Лю Чэ**), на котором вместе с песнями и танцами исполнялись лазание по шесту, танцевально-акробатические постановки с игрой в невиданных животных и «борьба-боданье» (*цзюэ-ди*), показывавшаяся также в 108 г. до н.э. при широком стечении зрителей с пространства в «триста *ли* [*16*]» (там же, цз. 6). Более раннее свидетельство о лицезрении подобной борьбы вторым императором дин. Цинь Эр-ши-хуаном (209–208 до н.э.) оставил **Сыма Цянь** в «Предании о Ли Сы» («Ли Сы чжуань») в **«Ши цзи»** («Исторические записки», ок. 100 г. до н.э., цз. 87; обе ст. см. т. 1, 4). Видимо, изначально она предполагала удары головой и, по мнению Юань Кэ (1916–2001), была связана с мифом о рогатом великане **Чи-ю** (см. т. 2), давшем имя представлениям (*Чи-ю си*), в которых участники в рогатых масках бодались друг с другом. В эпоху Хань, как явствует из сохраненного Янь Ши-гу (581–645) комментария Вэнь Ина (II в.) к «Хань шу», значение термина *цзюэ-ди* сблизилось с *цза-цзи*, расширившись и охватив не только борьбу, но и другие боевые единоборства из классических «шести искусств» (*лю и*): стрельбу из лука и управление колесницей.

В «Си цзин фу» («Ода Западной столице») выдающийся ученый и литератор эпохи Хань **Чжан Хэн** (78–139; см. т. 1, 3, 5) подробно описал самые разнообразные номера *бай-си:* танцы на канате, стойки на руках, жонглирование фарфоровыми вазами, эквилибристику на шестах и шарах, «играющих барсов и танцующих медведей», «общее собрание артистов-бессмертных» (*цзун-хуй сянь-чан*; см. т. 1 **Сянь-сюэ**, т. 2 **Сянь [1]**) и единоборства *цзюэ-ди* в представлении *Дунхай Хуан-гун* («Хуан-гун из Дунхая»). Согласно «Си цзин цза цзи» («Разные записки о Западной столице», I–VI вв.), живший в III в. до н.э. кудесник с восточного побережья (из Дунхая) Хуан-гун (Желтый господин/князь) носил регалию династии Чжоу (XII/XI–III вв. до н.э.) красный меч (*чи дао*), или меч из червонного золота/красной меди (*чи цзинь дао*), и волосы, связанные в пучок вишневым шелком, мог заклинать змей и приручать тигров, повелевать облаками, горами и реками, но в старости одряхлел, спился и в конце эпохи Цинь (221–207 до н.э.) пал в столкновении с белым тигром (**бай-ху**; см. т. 2). Этот сюжет воплотился в балаганном представлении, принятом при дворе Хань.

На каменных плитах из знаменитой усыпальницы рода У (У-Лян-цы, сер. II в. н.э.) близ г. Цзясяна пров. Шаньдун изображены и выступления артистов, в частности, пирамида двух гимнастов в стойке на руках, где верхний левой рукой опирается на левую ногу нижнего, и акробатический «танец на (семи) тарелках» ([*ци*] *пань у*), часто упоминаемый в классической литературе, особенно поэзии начиная с «Си цзин фу» Чжан Хэна, и подробно исследованный С. Кучерой (1974, 1977). Подобные изображения *бай-си* обнаружены при раскопках в пров. Хэнань, Аньхой, Цзяньси, Сычуань. В открытой в 1956 г. в 40 км от Чэнду, в деревне Байсян уезда Пэнсянь пров. Сычуань могиле той же эпохи Восточной/Поздней Хань (I–II вв.) на кирпичном горельефе изображены эквилибристка, стоящая на руках на пирамиде из 12 столиков-подносов (*ань* [*1*]) общей высотой предположительно ок. 1,2 м, жонглер с тремя шариками и танцовщица, исполняющая танец на шести тарелках, перевернутых вверх дном, и двух барабанах.

Музыка, танец, театр, цирк и кино

В эпоху Хань цирковые номера соединялись с простонародными «смешанными/разными танцами» (*цза у*), проникшими из низов в верха, и включались в пышные инсценировки мифов и легенд. Например, в двух первых династийных историях: «Хань шу» (цз. 96, ч. 2, заключение-*цзань*) и **«Хоу Хань шу»** («Книга [об эпохе] Поздней Хань», цз. 5; см. т. 4) **Фань Е** (398–445; см. т. 1) отмечено устраивавшееся при Хань У-ди и в первый же год правления имп. Ань-ди (прав. 106–125) представление *юй-лун мань-янь* («превращения чудищ: рыба — дракон»), или *мань-янь юй-лун* («превращающиеся чудища: рыба — дракон»), в котором на земле и в воде имитировались превращения друг в друга различных животных, прежде всего «рыбы с сомкнутыми глазами» (*би-му-юй*; см. т. 2 **Би-и-няо**) в восьмичжанового (*чжан* [*4*] = 2,3 м) желтого дракона (**лун**; см. также т. 2). Изображения фрагментов этого *бай-си* в 1954 г. обнаружены на каменных плитах могилы II–III (?) вв. в деревне Бэйчжай уезда Инань пров. Шаньдун, а его название стало нарицательным для искусства перевоплощения.

В эпохи Суй (581–618) и Тан (618–907) акробатика в сочетании с музыкой и танцами стала одним из любимейших увеселений знати, получив наименование *сань-юэ* («свободная/неупорядоченная музыка, разнообразные музыкальные [номера], эстрадные представления»). Этим термином, присутствующим в **«Чжоу ли»** («Чжоуская/Всеохватная благопристойность»; см. т. 1), с эпохи Чжоу обозначалось музыкально-танцевальное искусство периферийных сельских районов, а с Хань — неофициальное искусство, отличное от одобренного властью *чжэн-юэ* («правильная музыка»). Суйский император Ян Гуан (569–518, Ян-ди, прав. 604–617) в 610 г. при дворцовом управлении *Тайчансы* (Храм Великого постоянства), ведавшем жертвоприношениями, ритуалами, музыкой, астролого-астрономическими расчетами, церемониальными облачениями и др., открыл цирковую школу. В стольной **Чанъани** при встрече Нового года, т.е. в Праздник весны (*чунь-цзе*; см. т. 2, с. 471–472), длившийся почти месяц, выступали до 30 тыс. циркачей. При дин. Тан их искусство еще больше расцвело, в школе при императорском дворе готовили артистов разных жанров с репертуаром до 12 акробатических номеров, а также приучали лошадей гарцевать под музыку и подносить зрителям в зубах кубки с вином. **Бо Цзюйи** (772–846; см. т. 3) в стихотворении «Си Лян цзи» («Искусства Западного Лян») из цикла «Синь юэ фу» («Новые **юэфу**»; см. т. 3) описал «танец с парой мечей» (*у шуан цзянь*), «прыжки на семи шарах» (*тяо ци вань*), «хождение по огромному канату» (*няо цзюй со*) и «упражнения на длинном шесте» (*дяо чан гань*). На фресках из пещер храмового комплекса в **Дуньхуане** изображены акробаты, певцы, танцоры и наездники. В эпоху Сун (960–1279) во многом благодаря развитию театра чистая акробатика утратила популярность при дворе и постепенно превратилась в развлечение для народа с одновременным ростом мастерства и увеличением репертуара до 40 с лишним номеров. На Севере возникла простонародная эстрада *ляньхуа ло* («опавшие цветы лотоса»), или в просторечии *лаоцзы*, в которой незамысловатые куплеты под кастаньеты и театральные миниатюры перемежались с жонглированием шарами, сосудами, фонарями, колоколами, мечами, танцами на канате, эквилибристикой на лестнице, упражнениями с арканом, акробатическими прыжками сквозь горящий или утыканный острыми ножами обруч. Особую популярность завоевала мужская и женская борьба.

Трюк *ма-си*. Лаковое изделие эпохи Ранней Хань, раскопанное в 1975 г. в г. Сяньяне (пров. Шэньси)

Представление *юй-лун мань-ян*. Каменная плита эпохи Хань из уезда Инань (пров. Шаньдун)

При династиях Юань (1271–1368) и Мин (1368–1644) элементы акробатики, эквилибристики и жонглирования уже стали непременным средством художественной выразительности в музыкально-драматических спектаклях традиционного театра (*сицзюй*). В эпоху Цин (1644–1911) цирковое искусство наибольшего развития достигло в театральных труппах пров. Аньхой, которые благодаря своей популярности и по приглашению двора с конца XVIII в. стали гастролировать в Пекине. На их выступлениях, по свидетельству современника, один артист мог держать пирамиду из пяти человек, а другой — вспрыгивать на

высоту в несколько *чжанов* (*чжан* [*4*] = 3,2 м). Они даже играли пьесы, специально построенные на акробатике, к примеру, «Бродячий цирк / Жонглер» («Май-и») с аттракционом «игра с огнем и падающие звезды», исполнитель которого, пританцовывая, вращал на веревке круглую плетенку из медной проволоки с раскаленным углем и два сосуда с водой. Это искусство стало важнейшим компонентом при формировании самой знаменитой разновидности традиционного театра — пекинской музыкальной драмы (**цзинцзюй**) и нашло отражение в специальном разделе «Цзацзи» составленной при имп. **Кан-си** (прав. 1662–1722; см. т. 4) энциклопедии «Юань цзянь лэй хань» («Классифицированное собрание широчайших отражений»).

Китайский цирк генетически связан с трудовой, религиозной и военной сферами, что во многом определило его самобытные черты. Считается, что первыми канатоходцами были ремесленники, научившиеся плести джутовые канаты. Для испытания крепости влезали на растянутый между деревьями или специально вкопанными столбами канат и подпрыгивали на нем. Со временем для молодых подмастерьев эти упражнения превратились в игру, а затем — в публичную демонстрацию мастерства.

Исключительным своеобразием отличается жонглирование тяжелыми фарфоровыми вазами, рождение которого связано с очень древним трудовым навыком. До изобретения гончарного круга глиняные сосуды лепились без ручек и носить их было легче на голове. Этот же трудовой навык лег в основу эквилибра с «небесной пагодой», т.е. высокой стопкой фарфоровых пиал. Его обычно выполняет очень гибкая артистка, которая с «небесной пагодой» на голове делает на скамейке фигурные эквилибристические стойки на руках. Среди существующих ныне оригинальных форм жонглирования наибольшей известностью в мире, несомненно, пользуется вращение на бамбуковых тростях тарелок, связанное с гончарным производством. Желая продемонстрировать покупателям высокое качество изделий, гончары вращали тарелки на ногте пальца или остром конце палки. Живописная грациозность и утонченная ритмика движений жонглеров с тарелками запечатлены на гравюре С. Дали «Китайцы» (1966). Эти номера по преимуществу являются групповыми, где вращение тарелок несколько артистов органично соединяют с акробатикой и эквилибристикой. Они изгибаются самым невероятным образом, совершают всевозможные перевороты, кульбиты, прыжки, пируэты, делают стойку на одной руке, на голове, на локтях, строят сложные акробатические пирамиды и т.д. В отдельных акробати-

Уличный цирк, зарисованный участником первого голландского посольства в Китай (1655–1657) Йоханом Ньюхофом (Johan Nieuhof, 1618–1672). Гравюра впервые опубликована в 1665 г. в его знаменитой книге об этом посольстве

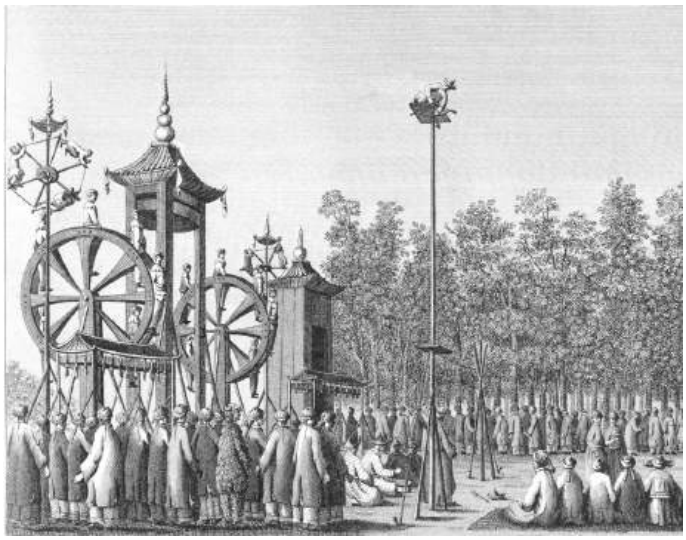
Музыка, танец, театр, цирк и кино

ческих упражнениях трости приходят в горизонтальное положение, но тарелки продолжают вращаться на них, словно приклеенные.

Оригинально и жонглирование вращающимися бамбуковыми катушками, восходящее к старинной детской игре *кун чжу* («пустой бамбук», или *кун чжун* — «пустой колокол», т.е. волчок-свистулька, дьяболо) с пустотелой бамбуковой катушкой, по форме напоминающей песочные часы. На ее середину, где остриями соединялись два конуса, петлей набрасывалась тонкая бечева, привязанная концами к двум палочкам. Взяв их в руки, артист энергичными и равномерными движениями раскручивал катушку, которая благодаря быстрому вращению удерживалась в равновесии на бечеве. Это свойство симметричных предметов сохранять равновесие при быстром вращении позволяло совершать с вращающейся катушкой самые разнообразные эволюции: бросать вверх и ловить на бечеву, заставлять бегать по наклонным и вертикальным шнурам и т.д. Со временем данный номер стал групповым, женским и соединенным с акробатическими элементами, исполняемыми в короткие промежутки времени, пока катушки перелетают от одной артистки к другой.

Из военной сферы пришли фехтование («танец с двумя мечами») и жонглирование копьем-трезубцем, которое, повинуясь воле артиста, то медленно скользит по его корпусу, постоянно вращаясь вокруг своей оси, то взлетает высоко вверх, подброшенное резким движением руки или ноги, то зависает в воздухе вертикально, поддерживаемое незаметными прикосновениями к древку предплечьем и плечом согнутой в локте правой руки. Артист ни разу не ловит копье руками, только мгновенными и точно выверенными касаниями предплечий заставляя его совершать замысловатые эволюции по телу и над головой. Трезубец снабжен металлическими пластинками, издающими при вращении характерный звон, подчеркивающий четкий ритм выступления. Артист производит также своеобразные ритмические движения, напоминающие боевой ритуальный танец древнего воина. Нередко перед этим номером исполняется полная танцевальная сцена сражения воинов на копьях и мечах. Такое соединение жонглирования с хореографией вызвало предположение, что жонглирование боевым оружием пришло в цирк из театра. Однако фехтование и жонглирование копьем значительно древнее театра. Иероглиф *си* [*14*], обобщенно обозначающий театральную игру, восходит к этимону «танец с копьем», представленному пиктограммой, изображающей клевец и тигриную маску над барабаном, что в целом подразумевает ритуальное состязание с оружием под барабанный бой. Отсюда следует, что жонглирование копьем-трезубцем пришло и в цирк и в театр из древних боевых упражнений и ритуальных танцев. Влияние же театра на жонглирование с трезубцем выразилось лишь в его театрализации.

Китайский цирк демократичен не только по своим корням, но и по характеру, выражающему народный дух. Если индийцы придают своему выступлению таинственный и мистический смысл, а японцы стремятся к церемониальной торжественности, то китайцы всегда демонстрируют реальную работу. У них царит настоящий культ труда. В отличие от европейцев и японцев китайцы никогда не применяют какие-либо технические приспособления для облегчения трюка. Их труд сравним с вырезанием из кости знаменитых шаров в шаре. В сущности, это искусство — своеобразное, исключительно мастеровитое и трудоемкое кустарное производство. Артисты никогда не работали в одиночку и объединялись в группы вроде ремесленных во главе с мастером, являвшимся хозяином и руководителем во всех профессиональных, хозяйственных и общественных вопросах. В его обязанности входили набор, содержание и обучение профессиональному ремеслу учеников. Обучение начи-



Китайское цирковое представление. С гравюры XVIII в.

налось с раннего детства, иногда с трех лет. Вначале осваивались самые легкие упражнения. Постепенно они усложнялись, но без насилия над детским организмом, без форсирования. Гуманность тут — главный педагогический принцип. Однако этот метод имеет и свои отрицательные стороны. Тщательное и скрупулезное заучивание детьми мельчайших деталей упражнений обусловливало абсолютный приоритет техники исполнения перед индивидуальностью и эмоциональностью. Это искусство целиком зиждется на высоком исполнительском мастерстве и традиции.

В цирке, как и в традиционном театре, обычно выступали мужчины, хотя отдельные, прежде всего танцевально-акробатические и эквилибристические номера женщины исполняли и в древности, и в новое время. Так, в середине XIX в. Д.Г. Грэй (Gray J.H., 1878; рус. пер. 2006) наблюдал танец на канате канатоходки с крошечными ногами-«лотосами» под звуки кимвалов и гонгов. Регулярно женщины стали участвовать в представлениях в начале XX в., сыграв огромную роль в развитии традиционных жанров, основанных на демонстрации грации, ловкости и гибкости тела. Наибольших успехов они достигли в эквилибре с «небесной пагодой», жонглировании тарелками, вращающимися катушками, акробатических номерах «каучук» (с перегибанием тела назад) и в антиподе (жонглировании ногами).

Артисты с древнейших времен вели кочевой образ жизни. В поисках заработка нередко пересекали границы Китая. Были частыми гостями не только в соседних странах, но и в Персии, Турции, Греции, Риме и др. С середины XIX в. их гастроли в Европе стали регулярными. Влияние китайского цирка можно обнаружить в культуре многих народов Азии и Европы, в частности, в выступлениях узбекских жонглеров с глиняными сосудами (кузабоз), узбекских танцоров с расписными блюдами (тогаробоз), акробатов (бесуяк) и фокусников (найрангбоз). Современные цирковые артисты из Африки исполняют трюки китайских акробатов, прыгающих сквозь обручи. Европейский цирк заимствовал у китайцев номера эквилибристов на пирамиде стульев, гимнастов, висящих на своих косах, акробатов на «китайском столе», фокусников, сцепляющих и расцепляющих металлические кольца, достающих кролика из шляпы и др.

Последний трюк вообще стал международным символом иллюзионизма и, по мнению Дж. **Нидэма** (см. т. 5), через арабскую «науку об [искусственном] порождении» (ил-м-ал-таквин) генетически связан с фундаментальным стремлением китайской **алхимии** (см. т. 5 Общ. разд.) к превращению неживого в живое. Этим, видимо, обусловлено в целом повышенное внимание китайских иллюзионистов к животным. Например, историк и поэт XIV в. Тао Цзун-и в сборнике заметок и эссе «Чо гэн лу» («Записи остановившего вспашку на меже [во имя перемен]», 1366 г.) описал носителя алхимической традиции, даоса (см. т. 1, 2 **Даосизм**) из г. Сунцзяна, который «каждый день вылавливал из пруда при храме Тай-гу двух карпов — желтого и черного. Острым ножом, обмазанным каким-то зельем, он разрезал обе рыбы на две части, а потом соединял половинки от разных рыб, так что у него получались две новые желто-черные рыбы. Потом он пускал рыб обратно в пруд, и они плавали там как живые» (пер. В.В. Малявина). Репертуар же простого уличного фокусника в Китае XIX в. включал до 36 «больших» и 72 «малых» фокусов, в т.ч. «дематериализацию» человека, изрыгание огня, глотание меча, извлечение из пустой чаши цветов лотоса, превращение ремня в змею, обуви — в кроликов, листьев — в рыб и проч.

В современном китайском цирке, называемом *цза-цзи*, по преимуществу акробатическом и зачастую отождествляемом с акробатикой, нет клоунады, дрессуры животных, вольтижировки. Однако западный цирк нового времени возник на основе конных номеров и для его именования китайцы сначала применили старинный бином *ма-си*, означавший дрессировку лошадей и вольтижировку. В таком смысле он использовался с эпохи Хань, о чем, в частности, свидетельствует **«Янь те лунь»** («Суждения/Спор о соли и железе», I в. до н.э., гл. 29; см. т. 5). Особенно популярным этот цирковой жанр стал в эпохи Тан и Сун. В современном языке с утверждением *цза-цзи* как общего обозначения цирка терминологический смысл *ма-си* сузился до «дрессуры животных». Последняя также имеет в Китае богатую традицию. К примеру, Тао Цзун-и оставил свидетельство о номере с семью дрессированными черепахами, влезающими на спину друг другу, образуя пирамиду в виде пагоды (**бао-та**), и «аудиенции у царя лягушек»: восемь маленьких лягушек располагались двумя рядами перед большой и, поочередно подползая к ней, квакали, а затем возвращались на место. Помимо легко приручаемых и подражающих человеку обезьян и медведей, дрессировались мыши, муравьи и рыбы. Муравьи изображали военное движение строем, а рыба, по удару гонга всплывавшая на поверхность и украшенная головным убором, кружилась в танце.

Ныне в китайском цирке преобладают партерные жанры: акробатика, эквилибристика, жонглирование, гимнастика, иллюзионизм. Представления проходят не на круглом манеже, форма которого исторически обусловлена законами вольтижировки, а на сценических площадках.

Музыка, танец, театр, цирк и кино

Особенно развиты трюковые комбинации и номера: гимнастика на ремнях и мачте, эквилибр на канате и проволоке, прыжки через обручи с остриями, огонь и ножи, антипод, кручение тарелок, балансирование на голове стопой чашек и блюдец, «танец львов», игры со знаменами, лентами и зонтами, упражнения на турнике. Продолжает существовать древнее, впервые упомянутое Сыма Цянем в «Ши цзи» искусство звукоподражания голосам птиц, природным шумам, музыкальным инструментам и т.п.

После образования КНР начался активный процесс создания государственного цирка. Инициатором был лично премьер Гос. административного совета **Чжоу Энь-лай** (1898–1976; см. т. 3). В окт. 1950 г. министерство культуры сформировало рабочую группу из семи человек для подготовки создания государственного цирка. В нее вошли знаменитые военные и гражданские, прежде всего театральные, деятели: Ло Жуй-цин (1906–1978), Ляо Чэн-чжи (1908–1983), **Тянь Хань** (1898–1968; см. также т. 3), Ли Бо-чжао (1911–1985) и др. В течение месяца отбирались лучшие номера и артисты из Пекина, Шанхая, Тяньцзиня, Уханя, после чего в Зале Заботы о гуманности (Хуайжэньтан) правительственной резиденции Чжуннаньхай было дано представление для одобрения высшими руководителями страны: **Мао Цзэ-дуном** (1893–1976), **Лю Шао-ци** (1898–1969), Чжоу Энь-лаем, **Чжу Дэ** (1886–1976; все см. т. 4) и др. В результате выступавшие образовали первую государственную Китайскую цирковую труппу (*Чжунхуа цза-цзи туань*, с 1953 г. — *Чжунго цза-цзи туань*), создание которой провозгласил Чжоу Энь-лай. Вслед за ней появились стационарные государственные труппы в Шанхае, Чунцине, Гуанчжоу, Шэньяне, Ухане, а также коллективы, гастролировавшие по стране. Каждая труппа имеет свою школу, где обучаются будущие профессионалы и готовятся новые номера. В 1981 г. основана Цирковая ассоциация Китая. С 1987 г. в г. Шицзячжуане (пров. Хэбэй) раз в два года проводится Международный фестиваль циркового искусства.

Со 2-й половины XX в. китайский цирк, включившись в международный обмен, переживает творческий подъем. На его арене стали появляться велофигуристы, акробаты с подкидными досками, жонглеры с европейским классическим реквизитом, «икарийские игры», «копф-вольтиж» (перебрасывание с головы на голову акробата, также стоящего на голове) и многие др. номера. Они не механически заимствуются, а творчески перерабатываются, благодаря чему возникают оригинальные произведения. Например, эквилибристка Фу Сю, выступая с традиционным европейским номером «Жонглер на моноцикле», исполнила уникальный трюк тройного баланса. Балансируя на высоком моноцикле, колесо которого перекатывалось по поверхности шара, она ногой забрасывала себе на голову три металлические чаши. Настоящий творческий прорыв в акробатике совершили У Чжэн-дан и Вэй Бао-хуа из пров. Гуандун. Соединив виртуозную парную акробатику с классической хореографией (pas de deux из балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро») в номере «Восточный Лебедь. Акробатический дуэт», они создали новый жанр акробатического балета. Их дуэт завоевал главный приз на 26-м Международном фестивале циркового искусства в Монте-Карло (2002). Синтезом циркового искусства с классической хореографией стал спектакль «Лебединое озеро» (хореограф Чжао Мин, 2005, Шанхай), созданный Цирковой труппой бойцов Гуандунского военного округа Народно-освободительной армии Китая и Шанхайской компанией по организации представлений современного танца (Shanghai City Dance Company Limited). В него органично включены выступления акробатов, жонглеров, гимнастов, эквилибристов, фокусников. Партии Лебедя и Принца исполнили У Чжэн-дан и Вэй Бао-хуа. В 2006 г. спектакль был показан в России, прежде всего в Государственном Кремлевском дворце. В начале XXI в. в цирке КНР работало свыше 12 тыс. профессиональных артистов, и он стал одним из ведущих в мире.

** *Гагеман К.* Игры народов. Вып. III. Китай, Африка. Л., 1924; *Гайда И.В.* Китайский традиционный театр сицюй. М., 1971; *Грэй Д.Г.* История древнего Китая. М., 2006, с. 303; *Кошкин В.В.* Летающие тарелки. М., 1994, с. 33–38; *Кучера С.* Древнекитайское «варьете» // V НК ОГК. М., 1974. Вып. 1, с. 49–59; *он же.* Из истории китайского танцевального искусства: ци-пань у // Китай: история, культура и историография. М., 1977, с. 158–199; *Макаров С.М.* Влияние китайских артистов на развитие российского цирка // Театр. Эстрада. Цирк. М., 2006; *он же.* Китайская премудрость русского цирка: Взаимовлияние китайского и русского цирка. М., 2009; *Малявин В.В.* Китайская цивилизация. М., 2000, с. 499–501; *Серова С.А.* Пекинская музыкальная драма. М., 1970, с. 12–14; *Хуан Минхуа.* Сто забав (2000-летняя традиция китайской акробатики) // Курьер. Цирк — искусство для всех. Париж, 1988, февраль; *Чжоу И-бай.* Чжунго сицзюй юй цза-цзи (Китайский театр и цирк) // *он же.* Чжунго сицюй лунь цзи (Сборник статей о китайском театре). Пекин, 1960.

А.И. Кобзев, В.В. Кошкин

Кинематография

Кино до 1949 г.

Кино на континенте. Возникновение кинематографии в Китае оказалось конфликтным, что во многом определило ее социальную судьбу.
Она пришла извне — чужеродным, иноцивилизационным, технократическим явлением, которое многими было воспринято как противное той «высокой духовности», с какой традиционный Китай всегда отождествлял свои культурные ценности, возвышая их над «низменной» технологической культурой Запада.
11 августа 1896 г. в балаганчике, поставленном в шанхайском увеселительном парке Сюйюань, испанец А. Рамос продемонстрировал, как сообщалось в газетном объявлении, «заморский аттракцион». А осенью 1905 г. фотограф Жэнь Цзин-фэн в своем ателье на улице Люличан в Пекине снял сцену из батального спектакля китайского традиционного театра «Динцзюньшань» («Гора Динцзюнь») — инсценировки по классическому роману **«Сань го яньи»** («Троецарствие»; см. т. 3). Эти даты сопоставимы с другими историческими вехами мирового кино: в 1896 г. 29 стран, в том числе Россия, познакомились с французским изобретением; первые собственные фильмы Япония сняла в 1899 г., Гонконг в 1909 г., Россия в 1908 г.
В Пекине фоном для первых съемок стал художественный базар Люличан, который специализировался на средневековом искусстве, замкнувшемся в канонах и условностях, и неудивительно, что основой для первого отечественного фильма стало нормативное действо — стилизованный средневековый театр. Традиционный театр, на сцене или на пленке, был тут весьма органичен. Современная же технология кинематографа, современные мировоззренческие принципы вступали в противостояние с вековой традицией.
На Западе корни последующего развития киноискусства лежат больше в литературе — романической форме широкого полотна жизни человека, чей внутренний мир, воссоздаваемый с психологической глубиной, окружен жизнеподобным внешним миром. Китайское же кино с самого начала обратилось не к реальности за стенами съемочного павильона, а к театральной сцене, фиксируя яркое, динамичное, но — очищенное, отфильтрованное, выверенное действо, для которого главным было воспроизведение события в условной дидактической форме при акцентированном участии авторского редактирования. На первый план выходило не само событие, а его интерпретация как преподносимый зрителю урок. Эстетическое наслаждение, сопровождавшее лучшие спектакли, отнюдь не мешало дидактике, а лишь подчеркивало ее.
Отсюда вытекают как минимум два следствия: первостепенность идеи, субстрата события, очищенного от случайного и несущего сугубо воспитательную нагрузку; вторичность человека, который рассматривается не как движущая сила события, а лишь как его участник, подчиненный элемент. Китайское кино на долгие годы осталось ареной борьбы мировоззренческих принципов — архаики и современности.
Бесспорным центром кинематографии в Китае стал Шанхай. Одним из первых наладил производство съемочный отдел издательства «Шанъу», где был построен первый в стране павильон и в 1921 г. снят первый полнометражный художественный фильм «Янь Жуй-шэн» — социальная драма, типажно воспроизводившая реальный факт убийства проститутки богатым клиентом. Это был уже сюжет, взятый из жизни, приближенный к ней, что выводило кинематограф из зависимости от канонической театральной условности, намеченной фильмами начального периода.
В 20-е годы в Шанхае образовались три студии, возглавившие кинопроизводство: *Минсин* (1922), *Тяньи* (1925), *Ляньхуа* (1929). Их произведениям были присущи сентиментальность и морализаторство, как, на-

Персонаж первого фильма «Гора Динцзюнь», 1905 г. (макет в Музее кино, Пекин)

пример, в фильме 1923 г. «Сирота спасает деда», где умный бедный мальчик спасает жизнь богатого старика, который оказывается его родным дедом.

Тональность 30-х годов во многом определилась японской агрессией в Маньчжурии в 1931 г. и антияпонской войной, начавшейся с оккупации Шанхая в 1937 г. Оба эти события тяжело отразились на кинематографе — экономически, политически, мировоззренчески. В Маньчжурии на базе студии в Чанчуне была создана компания, названная по-японски *Маньэй* («Кино») и выпускавшая пропагандистскую прояпонскую продукцию.

Потеря в 1937 г. Шанхая, центра национального кинопроизводства, фактически остановила выпуск фильмов в стране. В небольших количествах выходила либо нейтральная, либо коллаборационистская продукция, иногда прорывались ленты, «целящиеся в тень»: сквозь костюмные сюжеты просвечивали актуальные намеки на современность. Так прозвучала, например, снятая в Шанхае историческая драма «Хуа Му-лань» о средневековой героине, возглавившей военное сопротивление чужеземцам. Восприятие узкого контекста фильма в более широком контексте жизни общества было вполне созвучно национальному менталитету и вековым традициям искусства.

Противостояние врагу вывело патриотические чувства на авансцену, однако не привело к абсолютной консолидации всей нации. Различной политической тактике (военному сопротивлению, сдерживанию, коллаборационистскому сотрудничеству) соответствовали и кинематографические течения, которые в критике тех лет именовались «жестким» и «мягким». Первое воспевало вооруженное сопротивление агрессору, второе же старалось отгородиться от социальных процессов и рассматривало фильм лишь как развлечение, наслаждение, отвлечение от суровых будней — «мягкую софу для души». Апологеты этого течения порицали своих оппонентов за чрезмерное выпячивание идеи, называли их «ублюдками культа содержания», «обличающей докладной запиской», «банальной пропагандой».

Но и само «жесткое» кино не осталось однородным. Значительное место занимала в нем тема прямого военного сопротивления Японии («кино национальной обороны»), но сторонники такой тематики нередко доходили до крайности, требуя, чтобы этой теме были посвящены абсолютно все фильмы, а то, что оказывалось вне ее границ, классифицировали как «нереалистическое кино». Однако социально ориентированное искусство, создававшееся в границах «жесткого» потока такими мастерами, как **Юань Му-чжи** («Городские сцены», «Уличные ангелы»), **Сунь Юй** («Дорога»), Цай Чу-шэн («Песня рыбаков»), сумело достаточно высоко поднять эстетическую планку. Американский исследователь Джей Лейда ставит режиссера Юань Му-чжи с его тонким, порой саркастичным исследованием социального дна — рядом с Р. Клером и Г. Кавальканти, а талант актрисы **Жуань Лин-юй** («Новая женщина») уподобляет умению Греты Гарбо поднимать банальный и дешевый материал до истинно художественного уровня, завоевывая доверие зрителя. Подобное кино создавалось в районах, контролировавшихся партией Гоминьдан, и легально выходило в прокат, преодолевая цензурные заслоны, хотя порой и в весьма урезанном виде.

Своим специфическим путем следовала кинематография, которая создавалась в районе, управлявшемся коммунистами (Яньань). Одно время там работали такие мастера, как режиссер Юань Му-чжи или оператор Инь Юн-вэй. Однако катастрофическая нехватка аппаратуры, пленки, химикатов, условий для съемки стала неодолимым препятствием, и фактически это была дилетантская кинематография, которая до

«Конфуций» (1939, реж. Фэй Му)

«Святая» (в главной роли – Жуань Лин-юй)

1949 г. имела лишь локальное значение, ограничивавшееся рамками самого яньаньского района. Тем не менее она явилась как бы экспериментальной лабораторией для выработки принципов последующей «народной кинематографии» КНР. Кинематография Яньани, в высшей степени насыщенная идеологически, ставила своей целью немедленный пропагандистский эффект. Преимущественной темой ее фильмов, почти исключительно документальных (был снят лишь один короткометражный игровой фильм), была армейская жизнь и поддержка армии со стороны населения.

Методологические основания нового кино были заданы выступлением **Мао Цзэ-дуна** (см. т. 4) по вопросам литературы и искусства в Яньани в 1942 г. Он резко отделил идейность от художественности, поставив идейность на непререкаемое первое по значимости место, а художественность — на подчиненное второе место. Искусство, по Мао Цзэ-дуну, должно не отражать жизнь, а «типизировать» и «концентрировать», не зависеть от жизни, а воздействовать на нее (поэтому виновниками общесоциальных, с точки зрения властей, пороков в КНР нередко оказывались фильмы).

Особым периодом для кинематографии стали 1947–1949 годы, когда после многолетнего затишья военного периода возобновилось производство. Хотя одна военная конфронтация (Китай–Япония) сменилась другим, еще более жестким военно-политическим противостоянием (Гоминьдан–КПК), киноискусству в целом удалось остаться «над схваткой» и заняться поиском в собственных художественных недрах, что привело кинематографистов к новому осознанию общества и своего места в нем, к более углубленному проникновению во внутренний мир человека. По-прежнему важную роль играла военная тематика, однако от этапа романтизированных панегириков героике она перешла к этапу размышлений над судьбой народа и отдельного человека под прессом войны («Дорога в восемь тысяч *ли*, луна и облака» Ши Дун-шаня, «На реке Сунгари» **Цзинь Шаня**, «Весенние воды текут на восток Цай Чу-шэна и Чжэн Цзюнь-ли). Частная жизнь человека в отдельных кинолентах (например, «Вороны и воробьи», режиссер Чжэн Цзюнь-ли) изображалась с такой силой правды бытописания низов городской жизни, что зарубежные киноведы сопоставляли эти фильмы с произведениями итальянского неореализма, работами Р. Росселини и В. де Сики.

Именно в тот период был создан, возможно, лучший фильм китайского кино 40–50-х годов «Весна в городке» **Фэй Му**, где высокое социальное напряжение передано через локальный камерный сюжет, в котором участвуют всего пять персонажей, а сам он держится лишь на «треугольнике» из больного мужа, скучающей жены и заезжего старого приятеля. Фильм сдержан, лаконичен, немногословен, но в высшей степени выразителен. Порой отсутствие диалога (вкупе с продуманно выстроенным пейзажем, музыкальным оформлением, монтажом, долгими кадрами с внутренним мизансценированием) сильнее слов передает зрителю тревожное ожидание беды, как бы висящее в воздухе, и символический намек на общую ситуацию в стране, ввергнутой в кровавую гражданскую войну и стоявшей на пороге трагического раскола Китая.

Политическое противостояние, возникшее после 1949 г. по обе стороны Тайваньского пролива, помешало этому фильму оказать значительное художественное воздействие на китайское киноискусство: в КНР его подвергли критике как «мелкобуржуазное, упадническое искусство», на Тайване, правда, отнеслись с пиететом, но положили на архивную полку — на первых порах там тоже более нужны были фильмы прямого, лобового пропагандистского накала.

«Дорога»

«Весенние воды текут на восток»

Кино на Тайване. Не совсем так, как на континенте, выглядело начало кинематографа на о-ве Тайвань. С 1895 г. он на полвека был отторгнут от Китая и передан под патронаж Японии как ее колония. Первая демонстрация привозной ленты тут несколько запоздала (1901), но зато первый фильм был снят в том же году и представлял собой 6 тыс. метров документальных зарисовок. Осуществил съемки японец, поставивший целью продемонстрировать благотворность японского правления (губернатор Тайваня даже захватил фильм с собой в Токио для доклада о положении на острове). Это произведение возникло в рамках принципиально иных, более современных художественных концепций. Несмотря на японское оформление, фильм можно считать началом тайваньского кинопроизводства (позже не раз возникали дискуссии, включать ли в рамки тайваньского то кино, какое создавалось на средства и с участием японских кинематографистов).

В период японской оккупации кинематограф на Тайване развивался преимущественно как форма проката, и к 1946 г. на острове насчитывалось 149 проекционных точек — больше в Китае было лишь в Шанхае и пров. Цзянсу. Только в 1922 г. был снят первый игровой художественный фильм «Глаз Будды» с традиционно-мистическим сюжетом чудесного спасения влюбленных в храме, тогда как в Шанхае и Гонконге игровое кино началось в 1913 г. (фарсовые короткометражки на современном — «Брачные осложнения» — и костюмном — «Чжуан-цзы испытывает жену» — материале). В 1936 г., на семь лет позже Японии и на пять — позже Шанхая, появился звуковой фильм «Взывающая гора Чжишаньянь» с политическими акцентами в сюжете об убийстве учителей-японцев, озвученный в Японии на японском языке. Лишь в 1937 г. тайваньский капитал включился в кинопроизводство и основал самостоятельную студию, имеющую в штате японца-режиссера.

Принципиальных перемен не принес и послевоенный период 1945–1949 гг., когда Тайвань вернулся в границы Китая: это четырехлетие было отдано в основном административной перестройке, переориентации кинематографической структуры с японских на китайские порядки, возвращению на экраны после военной паузы шанхайских фильмов, преимущественно 30-х годов. Именно этот последний момент, однако, имел довольно важное значение для развития тайваньской кинематографии. Он способствовал реабилитации общекитайского национального сознания у островитян, которое в дальнейшем уже само оказало воздействие на развитие кинематографии в последующий период замкнутости, когда Тайвань вновь был оторван от китайского материка и стал выступать не как генератор развития китайской национальной культуры, а как консервативный хранитель ее традиционных ценностей.

В целом можно констатировать, что до 1949 г. кино на Тайване дало слабые ростки производства и оставалось больше формой проката фильмов, ввозившихся сначала из Японии, а затем из Шанхая, Гонконга и с Запада.

Кино после 1949 г.

Кино в КНР. Кинематография КНР практически возникла в 1948 г. в Чанчуне (пров. Цзилинь), когда власть там перешла к администрации КПК, — за год до официального провозглашения в Пекине самой Китайской Народной Республики. Началась кинематография не с распространения яньаньских принципов в новых масштабах, а скорее как продолжение той социально ориентированной части «жесткого» легального кино Китая, которое существовало в 1930-е, а затем и в 1940-е годы в гоминьдановских районах. Цензурное «сито» не сразу кардинально преобразовало принципы отношения к художественному творчеству, и первое время экран не покидали те произведения, которые в тот период еще квалифицировались как «прогрессивные». Ряд фильмов, производство которых началось еще в гоминьдановский период, был, с некоторыми исправлениями, продолжен, прежде всего на казавшемся политически «безобидным» историческом материале: «Жизнь У Сюня», «Тайная история цинского двора» и др.

«Седая девушка», 1950 г.

Фильмы, запущенные в производство уже при новой власти, продемонстрировали незначительные изменения эстетических и идеологических принципов в сторону сближения с тезисами яньаньских выступлений, но еще не настолько глубокие, чтобы о них можно было говорить как о принципиально новой кинематографии.

Среди таких работ оказались и интересные поиски молодых кинематографистов. Уже в 1949 г. **Шуй Хуа**, ставший позднее одним из признанных лидеров художественной кинематографии КНР, перенес на экран популярный спектакль по пьесе Хэ Цзин-чжи и Дин И «Седая девушка» («Бай мао нюй») — о юной девушке, проданной помещику в наложницы и вызволенной Красной армией. Спектакль был сделан в жанре *синь гэцзюй* («новая опера»), зародившемся в 40-е годы в районах, находившихся под контролем КПК, и в нем именно театральные авторы попытались осовременить традиционные музыкально-драматические формы. Фильм сделал серьезный шаг в сторону индивидуализации образа героини в ущерб «классовой» типажности.

Обратили на себя внимание откровенно «неангажированные» персонажи — бьющиеся за свои социальные права грузчики морского порта в фильме начинающего режиссера Люй Баня «Ворота № 6» (1952). Юный партизан из фильма «Письмо с петушиными перьями» (1953, режиссер Ши Хуй) в опасные моменты борьбы проявлял вполне понятные человеческие слабости (став как бы принципиальным антиподом будущему несгибаемому собрату из фильма 1973 г. «Сверкающая красная звезда»). В 1959 г. Шуй Хуа глубоко и драматично экранизировал повесть **Мао Дуня** (см. т. 3) «Лавка Линя» («Линьцзя пуцзы») о злоключениях шанхайского коммерсанта — «мелкой рыбешки», пожираемой «акулами» бизнеса. В картинах 1950–1960-х годов появились и выразительные актерские работы (Тянь Хуа в «Седой девушке»; Чжао Дань и Цуй Вэй в «Морской душе», 1957; Се Тянь в «Лавке Линя»).

Такое кино вело серьезный поиск гуманистических подходов к человеку и обществу, постепенно приближаясь к психологическому анализу внутреннего состояния персонажа. Однако большинство этих произведений, обещавших сложиться в яркое художественное течение, в тот или иной период подверглось осуждению. С принципами изображения героики в фильме **Се Цзиня** «Красный женский отряд» («Хунсэ нянцзы цзюнь», 1960) о партизанской борьбе 30-х годов не согласились административные инстанции, однако использовали его радикально переработанный сюжет в качестве основы для «образцового» произведения **«культурной революции»** в разных видах искусства (опере, балете, кинематографии). На несоответствие политическим установкам изображения человека и интеллигента 30-х годов в фильме «Февраль, ранняя весна» (1963, режиссер Се Те-ли) указал сам **Мао Цзэ-дун** (обе ст. см. т. 4) в письме, позже опубликованном.

В борьбе эстетической и тенденциозной линий перевес постепенно оказался на стороне последней, и кинематография КНР практически стала перемещаться из сферы культуры в политико-идеологическую. Вехами ее движения вплоть до конца 70-х годов стали не фильмы, а политические «кампании перевоспитания», в каждой из которых в той или иной степени затрагивалась сфера кинематографии. Целью этих кампаний было «идеологическое перевоспитание» деятелей киноискусства, унификация, подчинение творческого мышления текущим политическим установкам.

Стержнем уже первой подобной кампании (1951–1952) стал фильм «Жизнь У Сюня» (режиссер Сунь Юй, в главной роли Чжао Дань). Его запустили в производство еще до провозглашения КНР, но новое руководство потребовало изменить пропагандистские акценты в сюжете о благотворительной деятельности ростовщика У Сюня, открывшего бесплатные школы для бедняков. Тем не менее первая реакция — не только прессы, но и зрителей — была одобрительной.

«Лавка Линя», 1959 г.

Через некоторое время газета «Жэньминь жибао» выступила с резкой редакционной статьей (позже было объявлено, что ее автор — Мао Цзэ-дун) против «феодальных пережитков», будто бы обнаруженных в фильме. Постановщику пришлось в той же газете поместить «самокритику», а затем начались «покаяния» широкого круга

Музыка, танец, театр, цирк и кино

кинематографистов, уже даже не причастных к этому произведению, но всей своей жизнью воспитанных в неприемлемом для новой власти «мелкобуржуазном духе» (режиссер Ши Дун-шань, актриса Бай Ян и др.). Был создан Комитет по руководству кинематографией (в его состав, скрывшись под псевдонимом, вошла Цзян Цин, жена Мао Цзэ-дуна). Комитет пересмотрел производственные планы, и в результате в 1951 г. студии страны не выпустили ни одного художественного фильма. В следующем году были национализированы все частные компании, и с тех пор в течение нескольких десятилетий кинематография КНР являлась полностью государственным предприятием.

Ко всем последующим кампаниям кинематография неизменно привлекалась как объект политической критики. Кампаний было немало: «критика литературоведа **Ху Фэна**» (1954–1955; см. т. 3), «пусть расцветают сто цветов» (1956–1957), борьба с «правыми элементами» (1957–1958), «большой скачок» (1958–1960), а в 60-е годы они следовали одна за другой, пока не слились в 1966 г. в «культурную революцию», которая полностью уничтожила всю «старую кинематографию», заменив ее «революционным искусством». Попытки отдельных видных деятелей кинематографии протестовать против жесткого идеологического диктата стоили им отлучения от профессиональной деятельности: так произошло, например, с кинокритиками **Чжун Дянь-фэем** в 1956 г. и Цюй Бай-инем в 1962 г.

Итогом такого курса в области кинематографии стали схематизм и тенденциозность. Игровой фильм о социально активной заводской работнице «Хуан Бао-мэй» (1958) породил целый «документально-художественный» жанр, базировавшийся на подлинных фактах, но «улучшавший» их до необходимого пропагандистского эффекта. В 1963 г. появился так называемый идеальный герой биографического фильма «Лэй Фэн» — о реальном молодом солдате, полностью слившем свое «я» с общественным идеалом в целом ряде демонстративных «социально полезных» действий: то он подметает пол в кинотеатре, задержавшись после сеанса, то в азарте экономии штопает свои видавшие виды носки. Но даже он подвергся осуждению в период «культурной революции» — за то, что погибает в финале фильма, тогда как «идеальный» герой должен быть бессмертен, как сама идея.

В фильмах периода «культурной революции» каждый кадр и даже внутрикадровые детали насыщены политической символикой. Мальчик — участник партизанской борьбы 30-х годов («Сверкающая красная звезда», 1973) плывет на плоту по бурной реке меж зеленых берегов — критика интерпретировала этот эпизод (зеленый цвет и бурный поток) как стремительное развитие революции, увлекающей героя. В другом фильме действие происходило зимой на севере страны, и авторы развесили по стенам крестьянских домов связки сушеного перца (не растущего в тех местах) — не из колористических соображений, а для того чтобы ввести в серовато-белесое пространство кадра ассоциируемый с революцией красный цвет.

В целом для кинематографии КНР 1950–1970-х годов, показавшей не до конца реализованные художественные потенции, характерны идеологизация, схематичность, многословие, замена индивидуальных человеческих характеров социологизированными типажами.

Значительные перемены начались после отказа от крайностей «культурной революции». В августе 1979 г. Госсовет утвердил предложенную Министерством культуры структурную перестройку всей кинематографической системы. В течение последующих 13 лет кинематография прошла целый ряд структурных преобразований, Преграды возрождению кино лежали во всех сферах, начиная с экономической: надо было преодоле-

«Моление о счастье», 1956 г.

«Сверкающая красная звезда» — «образцовый» фильм «культурной революции»

вать разрушения «культурной революции». Делегация из Голливуда преподнесла Пекинской студии новейшие тысячеваттные лампы, но включить их не представлялось возможным — это отняло бы энергию у ближайших больницы и школы. Через шесть лет пресса уже с гордостью сообщила, что из 40 лабораторий в стране две оснащены «самым современным оборудованием». Еще труднее оказалось преодолевать привычный менталитет. Полностью государственная, кинематография всецело зависела от политического курса. Поначалу шла перелицовка работ периода «культурной революции»: уже готовые сценарии запускались в производство с перевернутыми политическими характеристиками персонажей, что принципиально не меняло художественного уровня произведений. Значительную роль в изменении ситуации в китайском кино сыграли критические по отношению к недавнему прошлому фильмы, такие как «Улыбка страдальца» (1979, режиссеры Ян Янь-цзин, Дэн И-минь) — о злоключениях журналиста, позволившего себе усомниться в правоте власть имущих и едва не раздавленного безжалостной государственной машиной.

Фильмы, разрушавшие привычные стереотипы, с трудом пробивали себе дорогу. Едва заметный поиск в области художественной формы в батальной картине 1979 г. «Сяохуа» (режиссер Чжан Чжэн) — о девушке, ищущей брата в пламени войны, — натолкнулся на обвинения в «эстетизме». Этот ярлык в те годы еще имел негативный политический смысл, означая чрезмерное выпячивание формы в ущерб «правильному» содержанию. Обращенные к психологии персонажа отклонения от привычных стандартов, подобные некоторым ходам в «Сяохуа» (воспаленное сознание раненой героини рождает ослепительно белые звезды, мерцающие на голубом фоне; смена внутри одного эпизода цветного изображения на черно-белое), выглядели штампами на фоне мирового киноискусства, но для кинематографистов КНР это было открытием широких художественных горизонтов.

Трудный отказ от догм и схем постепенно поворачивал кинематографию к человеку как первостепенному объекту и субъекту искусства. Человеческое преодолевало пропагандное и общинное — прежде всего в самих создателях фильмов, стимулируя в них проявление личности; в персонажах, уходящих от типажности к индивидуализированности; в зрителях, обретших право на собственную оценку фильма и начинающих вырабатывать ее, тогда как еще недавно на принудительных коллективных просмотрах им сообщалось утвержденное сверху «мнение».

Лидером этого раскрепощающего движения рубежа 70–80-х годов стал режиссер старшего поколения Се Цзинь, создавший картины о недавних жертвах политических репрессий, преимущественно в деревне, страдальцах, политически оболганных и социально обобранных, но уже начавших духовно возрождаться: «Табунщик» («Мумажэнь»), «Сказание Заоблачных гор» («Тяньюньшань чуаньти») и особенно «Поселок Лотосов» («Фужун чжэнь»); героиня этого фильма еще в 60-е годы попыталась открыть свое маленькое частное дело, но жернова политических «кампаний перевоспитания» перемалывают ее. Фильмы Се Цзиня оказали сильное влияние на китайское кино и его зрителей прежде всего своей социальной патетикой.

Однако режиссер, воспитанный вполне традиционно, не сделал принципиального шага к обновлению киноязыка, в чем прежде всего нуждалось китайское киноискусство. Возможно, лидирующее положение Се Цзиня в китайском кино заставило молодых критиков именно на нем сосредоточить огонь своих выпадов против «конфуцианства» в фильмах, поглощающего отдельного человека. Углубленный психологизм характеров отмечает фильмы режиссеров У И-гуна («Ночной дождь в горах Башань» — о внутреннем кризисе фанатичной активистки «культурной революции»; «Давняя история в южном пред-

«Сяохуа», 1979 г.

«Улочка», 1981 г.

Музыка, танец, театр, цирк и кино

местье», где жизнь семьи интеллигента 1930-х годов дана в необычном ракурсе — через восприятие взрослеющего ребенка), Хуан Шу-цинь («Человек. Демон. Страсть» — полная переживаний жизнь актеров традиционного театра), У Тянь-мина («Жизнь» — о молодом крестьянине, получившем образование и в стремлении к самореализации тщетно рвущемся в город; «Старый колодец» — о нивелировании личности в засушливой горной деревне, поглощенной поисками воды, борьбой за существование).

Раскрепощающее развитие кинематографии КНР стало реальностью благодаря тому, что в КНР 80–90-х годов начали настойчиво проводить реформы, постепенно вводившие кино в структуру рыночных отношений. Их стратегическим направлением стала децентрализация, постепенно передававшая права на производство и прокат из единого центра, ранее осуществлявшего экономический и, главное, политико-идеологический диктат, на места — самим производителям. Вместе с тем охранительная роль цензуры, направляющая роль партийных органов во главе с ЦК КПК сохранились, хотя и в смягченном виде.

Подлинный переворот в кино произошел на рубеже 1984–1985 гг., когда на экраны вышли фильмы молодых выпускников Пекинского института кинематографии и краткосрочных режиссерских курсов при этом же институте. Авторов «нового кино» (*синь дяньин*) в прессе назвали «пятым поколением», «молодой вузовской школой». Они входили в искусство принципиально иначе, нежели их предшественники: «культурная революция», разрушив пиетет перед традициями и одновременно поразив антигуманностью и жестокостью, способствовала тому, что у них сложились совсем другие мировоззренческие принципы. Это поколение не боялось самостоятельно думать и подвергать сомнению окружающую действительность. Связь с предшествующей китайской кинематографией была разорвана, и молодые кинодеятели в этом смысле начали как бы с «чистого листа», не отягощенные грузом традиций. Кинообразование после «культурной революции» разорвало былую замкнутость, ограниченную только собственным и советским опытом, и молодое поколение стало впитывать опыт мирового искусства, недоступный их предшественникам. Авторы этих работ начали прямой диалог со зрителем, отказавшись признать привычную первостепенность темы, идеи, лозунга, резкого разделения персонажей на положительных и отрицательных. В их произведениях выдвинулся сложный образ человека, составленный порой из противоречивых черт характера со своей частной жизнью, не похожей на жизнь других людей. В результате резко повысилась роль изображения — зрительного ряда, превращающегося в художественный образ с его полифонией и многозначностью.

«Новое кино» КНР в 1980-е годы возникло прежде всего как искусство протеста — не только против схематичной и политизированной кинематографии, но и против недавних общесоциальных тенденций, «расчленявших» индивида на составляющие. Рождение «нового кино» в КНР оказалось болезненным процессом как для зрителя, так и для кинематографистов, а также идеологических и цензурирующих инстанций. Фактически начало «новому кино» положил

«Старый колодец», 1987 г.

«Желтая земля», 1984 г. (афиша)

фильм Чжан Цзюнь-чжао «Один и восемь» («Игэ хэ багэ»). В декабре 1983 г. он был впервые показан в Пекине на еще доцензурном закрытом сеансе для профессионалов. Локальная история 1930-х годов об этапировании группы из девяти преступников (бандитов, дезертиров, продавца наркотиков и даже одного «несправедливо осужденного» коммуниста) была показана не с эпической отстраненностью, а в приближении к человеку, его внутреннему миру, его душе, рисуя сложность характеров, разрушая привычную «двухцветную графику» положительных и отрицательных персонажей. Однако 107 исправлений, которые потребовала внести в фильм цензура, разорвали пластику фильма, снизили его художественный накал и отодвинули сроки проката.

Формально же начальной работой «нового кино» в КНР считается фильм **Чэнь Кай-гэ** «Желтая земля» («Хуан туди»). В центре внимания в нем оказались те же 30-е годы, знаменуя новый историзм, переосмысление прошлого как один из признаков преобразованного мышления «пятого поколения». Автор показал гармонично-конфликтные отношения красноармейца, собирающего народные песни, с отсталым населением заброшенной деревушки на лёссовом плато — «колыбели китайской цивилизации». Так же экспрессивен киноязык, берущий на себя функцию одного из «рассказчиков», а не просто нейтрального «регистратора» среды и действий персонажей. Оператором обоих фильмов был будущий знаменитый режиссер **Чжан И-моу**. Фильм столь же трудно шел к экрану и тяжело воспринимался неподготовленным зрителем, как и другие непривычные начальные работы «нового кино» — батальная лента «Кровь в Черной долине» У Цзы-ню, «Закон охоты» и «Конокрад» Тянь Чжуан-чжуана, выстроенные на деревенском материале национальных окраин. Углублением эксперимента в области формы стал ряд работ Хуан Цзянь-синя («Инцидент с черной пушкой», «Не на своем месте», в которых представлены абсурдно-гротескные ситуации на производстве). «Новое кино» в итоге не оформилось в самостоятельное художественное течение, однако оказало существенное влияние на дальнейшее развитие киноискусства КНР.

Творчество Чжан И-моу, Чэнь Кай-гэ и **Цзян Вэня**, широко признанное в мире, стало наиболее ярким выражением нового кинематографического мышления на рубеже XX и XXI столетий. Чэнь Кай-гэ, помимо «Желтой земли», более всего известен работой «Властитель прощается с наложницей» («Баван бе цзи»), получившей «Золотую пальмовую ветвь» в Каннах в 1994 г. и номинировавшейся на премию «Оскар». Это панорама китайской жизни 1920–1990-х годов, сфокусированная на судьбе двух актеров традиционного театра. Построенный на полутонах и намеках, фильм очень выразителен и изящен. Он показывает, как соприкосновение театра, трансформирующего жизнь в отвлеченное действо, с самой реальностью становится гибельным для театра, если эта реальность подминает под себя, диктует «правила игры». Фильм по разным причинам трудно пробивался в прокат как в КНР, так и на Тайване, хотя и спонсировался гонконгско-тайваньской фирмой *Танчэнь*; тем не менее режиссера назначили художественным советником Пекинской студии.

«Властитель прощается с наложницей», 1984 г.

«Красный гаолян» (афиша)

Неоднозначно сложилась также творческая судьба режиссера Чжан И-моу. Именно его фильмы в первую очередь стали поводом к появлению распространенной в КНР теории «витринности», в соответствии с которой есть фильмы истинно китайские, принимаемые народом, а есть «витринные», т.е. снятые для зарубежного показа, «на потребу» иностранным вкусам. Лучшие, по меркам мирового искусства, фильмы Чжан И-моу подвергались публичной критике и даже запрещались. «Цзюйдоу» и «Высоко висят красные фонари» («Да хун дэнлун гаогао гуа») были на несколько лет задержаны цензурой; каннский лауреат 1994 г. фильм «Живи» («Хочжэ»; экранизация романа **Юй Хуа** [см. т. 3], частично опубликованного на русском языке под названием «Жить») так до сих пор и не вышел в прокат в КНР (его публичная премьера в 1994 г. состоялась в Тайбэе). Но первая работа Чжан И-моу «Красный гаолян» («Хун гаолян», 1987) — трагическая история мирных виноделов 1930-х годов, расстрелянных японцами на порушенном гаоляновом поле, — в 1988 г. принесла кино КНР первый в его истории высокий приз одного из наиболее авторитетных кинофестивалей — Берлинского— и была восторженно принята на родине. Фильм вызвал не просто одобрительные или осуждающие отклики, а аналитические разборы, в которых он рассматривался как один из вариантов плодотворного развития китайского киноискусства в целом. Даже неприятие акцентированного фильмом «дионисийства» как чуждого китайской народной традиции явления (что, однако, резонно оспаривалось оппонентами) не отрицало глубинного поиска новых средств выразительности кинематографии, предпринятого режиссером.

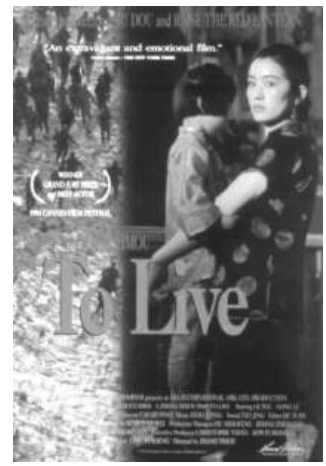
Чжан И-моу освободил китайское кино от шаблонов эстетических построений. «Красный гаолян», обратившийся к буйной дионисийской стихии, представил человека, свободного от всего, что не отвечает его органике, его первозданной натуре, даже патриотизм тут обозначен не как пришедшая извне установка, а как неодолимый внутренний импульс, зовущий на защиту «очага».

Фильм «Цзюйдоу» (1990) показывает разрушение семьи («треугольник» из больного старика мужа, выданной за него насильно молодой жены и ее возлюбленного), размывание общинного сознания, обрыв родовых связей («демонический» сын уничтожает весь «треугольник»), в результате чего человек остается суверенной ячейкой бытия.

«Высоко висят красные фонари» (1991) — фильм, завораживающий зрителя обманчиво-медленным, плавным течением, под которым ощущается огромная мощь, и феерией красного света фонарей в богатом доме. Красный цвет выступает не в своей обычной функции символа «революционного», «боевого», «радостного», а напротив — угнетающего, затхлого, злого, конформистского, отмирающего. Красным фонарем, повешенным над флигелем наложницы, отмечается ее покорность воле властелина, готовность принять его прихоть, подчиниться ей. Наложниц-бунтарок, не желающих быть безропотным средством удовлетворения похоти, отмечает черный цвет (фонарь, закутанный черной тканью). Эту «мифологию фонарей», возможно благодаря угадываемым политическим ассоциациям, с неодобрением отметили в КНР, посчитав «лженародностью, отворачивающейся от правды жизни».

Почти во всех произведениях Чжан И-моу в центр сюжета встает бунтарская личность, противопоставляющая себя группе: клану вельможи, против прихотей которого восстает непокорная наложница (в упомянутом фильме), самоуправному сельскому руководству (в фильме «Цю-цзюй идет по инстанциям» — «Цю-цзюй да гуаньсы», 1992) или разрушающей силе шанхайской мафии 30-х годов («Яо-ба яо яо дао вайпоцяо» — «Раскачивайся, люлька, до Баб-

«Высоко висят красные фонари», 1991 г.



«Живи», 1994 г.

кина моста», в зарубежном прокате — «Шанхайская триада», 1995). И даже в фильме «Живи», неортодоксально интерпретировавшем некоторые моменты китайской истории, герой, вставленный в социальную «обойму», все же до конца не сливается с ней, внутренне оставаясь суверенной личностью, имеющей свою судьбу, собственные радости и беды. Однако после 1997 г. в творчестве Чжан И-моу сместились акценты, и в последних работах 90-х годов «Ни одним меньше» («Игэ доу бу нэн шао») и «Мой отец и моя мать» («Во ды фуцинь муцинь») активная личность уже не противостоит властным структурам, а выявляет себя в созвучии с ведущими тенденциями системы и, соответственно, из жертвы социального механизма превращается в победителя.

1990-е годы квалифицировались в КНР как важный период стабилизации, ключевой момент которого — в переходе от плановой экономики к рыночной, от традиционного кино к современному. После 1999 г. исчезла категория «ключевых фильмов» как пропагандистски элитного сектора производства.

Начало XXI в. ознаменовалось ускорением развития кинематографии КНР во всех аспектах. На 2000 г., по официальной стратегии руководства киноотрасли, пришелся завершающий рубеж проекта «95-50» (в течение пяти лет после 1995 г. снять 50 «выдающихся фильмов») и стимулированной этим проектом «третьей волны» — нового подъема китайского кино в преддверии 80-летия КПК в 2001 г. (предыдущими двумя «волнами» считались рубежи 1950–1960-х годов — к 10-летию КНР и 1980–1990-х годов — к 40-летию КНР и 70-летию КПК). Снятый в 2002 г. выдающийся фильм Чжан И-моу «Герой» («Инсюн») был официально выдвинут на премию «Оскар», однако в номинацию Американской киноакадемии не попал.

Обратила на себя внимание реабилитация до сих пор запрещавшегося цензурой творчества всемирно признанного режиссера Чжан Юаня. Картина «Семнадцать лет» стала первой работой мастера, допущенной к демонстрации на его родине. Персонажами его предыдущих работ были алкоголики, безработные, пациенты психушек, убийцы, рокеры, гомосексуалисты. Картина «Восточный дворец, Западный дворец» была отмечена на Каннском фестивале 1997 г. Китай не возражал против приглашения Чжан Юаня в состав жюри Московского кинофестиваля летом 2000 г. Важно отметить, что государство сознательно пошло на утрату монополии на фильмопроизводство и внедрение рыночных отношений в отрасль. В 2002 г. в стране открылся первый кинорынок, что официальной газетой, издаваемой Управлением кинематографии ГУ РКТ (Главного управления радио, кино, телевидения), было оценено так: это «вдребезги разбило айсберг плановой экономики китайского кинопроката» («Чжунго дяньин бао». 28.05.2004). В начале 2004 г. открылись вторичные рынки, на которых предлагались фильмы, уже демонстрировавшиеся в кинотеатрах первой категории, но не принесшие ожидаемого дохода. В 2004 г. более 80% фильмов были сделаны либо небольшими негосударственными производителями, либо государственными студиями, но при участии частных инвесторов, как отечественных, так и зарубежных (в середине года вступили в действие новые Правила совместных съемок, упрощающие

Кадры из фильма «Ода империи Цинь», 1996 г.

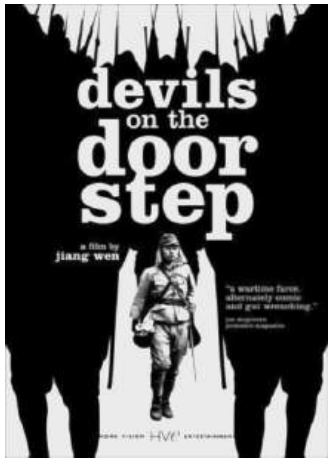
процедуру прохождения заявок на совместный фильм). Как прогнозирует известный кинокритик Цзя Лэй-лэй, в русле глобальных тенденций «система продюсерского кино заменит систему режиссерского кино» («Чжунго дяньин бао». 01.12.2005). По мировым стандартам китайские фильмы приносят не слишком большой доход: при средних затратах на фильм 15 млн. долл. (в США — 100 млн.) доход не превышает 20 млн. долл. («Чжунго дяньин бао». 16.06.2005).

С точки зрения развития киноискусства, эпохальным событием стало присуждение в 2000 г. Гран-при Каннского кинофестиваля фильму «Дьяволы на пороге» («Гуйцзы лайла», режиссер Цзян Вэнь). В картине нестандартно — через призму частного характера, т.е. «приземленно», — была раскрыта трагедия простого человека, сожженного пожаром китайско-японской войны. Официальными инстанциями это было сочтено нарушением канонов изображения исторической тематики, и на родине фильм до сих пор не получил цензурного разрешения, а потому участие в Каннском фестивале было, с точки зрения властей КНР, нелегитимным. Цзян Вэню в течение семи лет было запрещено работать в кино.

Однако к концу 2007 г. после долгих поисков сценария и спонсора он выпустил свою третью режиссерскую работу «И все-таки солнце взойдет» — совершенно необычный для китайского киноискусства фильм, лишенный открытого социального звучания и обращенный к подсознанию, галлюцинациям, сновидческим мотивам в духе теорий Фрейда. Связь персонажей с действительностью крайне слаба, условна, на первый план выходят абсурдистски-символичные образы, извлекаемые из различных комплексов и фобий действующих лиц.

Пространство фильма наполнено ассоциациями и аллюзиями, порой трудно читаемыми, как в произведениях сюрреалистического направления: говорящий попугай, одной и той же произнесенной фразой воспроизводящий для героини («безумная мать») трагические моменты ее прошлого, лишившие ее разума; сам образ этой матери, поддерживающей жизнь лишь в состоянии безумия и оборвавшей ее в момент просветления разума; южные птицы, с шумом взлетающие из зарослей и подстреливаемые охотником (врач Тан, которого играет сам режиссер); белая от снега пустыня, по которой на верблюдах едут две главные героини; частые обращения к образам европейской культуры (русские мотивы — читаемая за кадром по-русски повесть Пушкина «Выстрел», из которой извлечено имя Алеша как прозвание убитого мужа «безумной матери»; сгорающий в пламени мешок, на котором по-русски написано «Подкова»; иудео-христианские мотивы — новорожденный, лежащий посреди степи в купе цветов, как Христос в купели; огромная каменная ладонь, поставленная на вершине песчаного бархана с предупреждающей надписью: «Голову сложишь»).

В четырех частях фильма, разных по месту (юг, восток, запад Китая) и времени (1950-е и 1970-е годы) действия, сюжет раздроблен на самостоятельные фабульные эпизоды и выстраивается только виртуально — в воспринимающем сознании зрителя. Жизнь представлена не как последовательный и непрерывный, единый пространственно-временной поток, а как самодовлеющая сиюминутность. Нельзя не обратить внимание на то, что абсурдистская образность повествования резко контрастирует с четким обозначением времени и места внутри каждой части, данным титрами. В этом есть некий подспудный намек: ведь и 1950-е и 1970-е годы в Китае — время одномерного деструктивного политического процесса, губительного для личности, которая если и могла существовать, то лишь вопреки этому процессу, как «вещь в себе», к окружающей действительности не привязанная, в противном случае человек переставал быть индивидом, становясь безликим «винтиком» (откровенно такую философию самосохранения показал Чжан И-моу в фильме «Живи»).



«Дьяволы на пороге», 2000 г. (афиша)

Картина сконструирована режиссером столь мастерски и так изощренно снята группой операторов, что вовлекает зрителя в свою ауру вызывающей чувственностью, эмоциональной предельностью жизненных ситуаций и переживаний героев. Это уже даже не уровень социального сознания Чжан И-моу, это гораздо дальше и глубже, и все-таки это тот самый процесс стремительного преодоления рубежа между несвободой и свободой, начатый Чжан И-моу.

В 2001 г., после длительной и тщательной подготовки, в ходе которой только руководящие киноорганизации за два предшествовавших года обнародовали 126 документов от своего имени и 320 — совместно с Министерством культуры (разработанная в них политика привела к минимальному давлению мирового рынка на национальную кинематографию и даже, напротив, к весьма активному вторжению в него), страна была принята в ВТО, что стимулировало как демонстрацию зарубежных фильмов (по установленной правительством прогрессивной квоте с ежегодных 10 фильмов в первые годы до 20 — к 2007 г.), так и коммерческий прокат китайских фильмов за рубежом (так, в 2007 г. сразу два фильма КНР попали в верхние строки международного кассового рейтинга). В 2007 г. 78 фильмов, произведенные на 31 студии страны, были выпущены в коммерческий зарубежный прокат (47 стран и территорий). Но еще в 2002 г. фильм «Герой» вышел на экраны 2 тыс. кинотеатров США и по кассовым сборам занял 3-е место в истории зарубежного проката в США. Большой резонанс получил фильм Чжан И-моу «Весь город в желтых лепестках, как в латах золотых» («Маньчэн цзинь дай хуанцзинь цзя»; в зарубежном прокате — «The City of Golden Armour», или «Curse of the Golden Flower»). При бюджете в 360 млн. юаней фильм только за месяц проката собрал 281 млн. юаней, поставив кассовый рекорд. Он, однако, подвергся осуждению в официальной прессе за показ обнаженного бюста актрисы. Доходы кинематографии КНР от коммерческого проката за рубежом выражаются внушительными цифрами. За период 2003–2005 гг. КНР получила от проката в США 950 804 тыс. юаней (42 фильма), в Японии — 811 562 тыс. юаней (28 фильмов), в Южной Корее — 158 884 тыс. юаней (3 фильма). В Гонконге и на Тайване шли соответственно 45 и 38 фильмов, принесших 206 074 тыс. юаней и 128 253 тыс. юаней.

Открытие самого китайского рынка продолжает ограждаться охранительными барьерами, и не только от зарубежных стран, но даже от Гонконга. Подписанный 29 июня 2003 г. администрациями Центра и Гонконга документ «О более тесных торгово-экономических связях между внутренними территориями и Гонконгом» затрагивает и кинематографию. Он определил, что равными с «внутренними территориями» (континентальная часть страны до вхождения в нее в 1997 г. Гонконга) прокатными правами могут пользоваться лишь совместные с Гонконгом фильмы, прошедшие цензуру Центра, но и для них устанавливаются тематические (непременная связь с событиями на «внутренних территориях») и кастинговые (обязательное преобладание актеров из «внутренних территорий» в главных ролях) ограничения; фильмы же собственно Гонконга, пусть и прошедшие цензуру Центра, поступают в прокат лишь как «импортные», что означает резкую прокатную диспропорцию с фильмами «внутренних территорий».

При этом Китай пошел на такие демонстративные акции, как разрешение иностранных инвестиций в строительство и реконструкцию кинотеатров (не более 49% общей стоимости объектов в целом по стране и в экспериментальном порядке — не более 75% в семи крупных городах: Пекине, Шанхае, Гуанчжоу, Чэнду, Сиани, Ухани, Нанкине) и сдача кинотеатров в долгосрочную аренду (до 30 лет) иностранным владельцам, обязав их при этом строго соблюдать пропорции проката ($^2/_3$ его должны быть отданы национальным фильмам). В итоге в стране стала формироваться сеть кинотеатров с участием иностранного капитала; первый из них появился в 1995 г. в Шанхае, к 2001 г. их стало 20 («Чжунго дяньин бао». 20.09.2001).

Гэ Ю в фильме «Кара – это собака»

В конце 2001 г. Госсоветом КНР было принято новое «Положение об управлении кинематографией» взамен функционировавшего с 1996 г. В нем был закреплен принцип лицензирования всей производственной деятельности в сфере кинематографии. В процессе производства фильм должен трижды утверждаться в вышестоящих кинематографических инстанциях, а также в особом Комитете по контролю над фильмами, только после этого выдается «разрешительное удостоверение», без которого ни один фильм КНР не может быть показан ни в стране, ни за ее пределами. «Положение» жестко определяет, что проявочный и монтажный процессы должны в основном проходить на территории Китая, что, как предполагалось авторами документа, исключит несанкционированное производство, несозвучное идеологическим требованиям (на практике, однако, в КНР

Музыка, танец, театр, цирк и кино

существует так называемое «подпольное кино» в таких масштабах, что эта проблема даже обсуждается в открытой печати; к этому можно прибавить «пиратские» копии китайских и зарубежных фильмов на DVD, продающиеся в каждом подземном переходе за 3 юаня диск).

Китай включился в крупные международные проекты в области кинематографии. В 2002 г. на открытии Каннского кинофестиваля были показаны 15 десятиминутных короткометражек 15 режиссеров из Финляндии, Германии, Голландии, Испании, Великобритании и Китая, представленного фильмом Чэнь Кай-гэ «Цветы в глубине двора» («Байхуа шэнь чу»). В Торонто на кинофестивале в 2006 г. был показан фильм «Эрос» — полнометражная (104 мин.) драма (производство США, Италия, Гонконг, Китай, 2006), состоящая из трех новелл, режиссеры — С. Содерберг, М. Антониони, **Вонг Кар-вай**. В фильме создается образ различных культур и соответствующих им представлений об эросе. В новелле гонконгского режиссера Вонг Кар-вая «Рука Духа любви» («Ай шэнь шоу»; в ролях — Гун Ли, Чжан Чжэнь) эрос живет в воображении человека и его душе и в таком качестве всегда превосходит реальность. Фабула фильма — любовь портного и проститутки. Ярким выражением международного признания киноискусства КНР стало присуждение «Золотого льва» на Венецианском кинофестивале 2006 г. фильму режиссера Цзя Чжан-кэ «Добрый человек из Саньси» («Саньси хао жэнь»; в зарубежном прокате — «Натюрморт») о двух молодых людях, один из которых отказывается от любви, а другой борется за нее. Фильм ставит проблему личностного выбора человека. «Золотого медведя» 57-го Берлинского кинофестиваля (2007) получила картина Ван Цюаньаня «Туя выходит замуж» («Туя-ды хуньши») о трудном нравственном решении молодой женщины из Внутренней Монголии. Постановщик говорил о своей работе как о попытке «вернуть кино искусству» и о необходимости «стараться понять другого человека, видящего жизнь не так, как ты».

В конце 2005 г. (на три года раньше России) китайская кинематография торжественно и пышно отметила столетний юбилей. За сто лет весь так называемый Большой Китай, включающий КНР, Гонконг и Тайвань, снял свыше 26 300 кинопроизведений: более 7200 художественных фильмов, около 470 фильмов-спектаклей, 650 мультфильмов, 12 400 документальных фильмов, 4800 научно-популярных фильмов, 700 с лишним телефильмов. Годовое производство к 2005 г. достигло 260 художественных фильмов (уже с этим объемом страна вышла на третье место в мире после США и Индии, а в 2008 г. производство поднялось до 406 картин). Они были сделаны на 100 с лишним студиях страны и демонстрировались в более чем 3000 кинотеатрах (видимо, имеются в виду как специально построенные кинотеатры, так и приспособленные под демонстрацию фильмов помещения клубов, театров и других общественных заведений), из которых 2600 — широкоэкранные, а 1200 — технически оснащенные мультиплексы (в США таковых 36 тыс. на 200 млн. населения). Во всех провинциях собиралось в залы, становящиеся все более и более комфортными, свыше миллиарда зрителей («Чжунго дяньин бао». 29.12.2005).

В 2006 г. «разрешительные удостоверения» получили 330 художественных фильмов (в предыдущие три года — соответственно 140, 212, 260), из них 220 сняты на пленке, 110 — в цифровом формате (на 27% больше, чем в 2005 г.). Была продолжена тенденция расширения и сегментации производства и проката, технического перевооружения, активного внедрения новых технологий, прежде всего цифрового кино; по количеству цифровых экранов (110; в США — 150) Китай занимал 1-е место в Азии («Чжунго дяньин бао». 22.12.2005). Стимулировалось создание кинотеатров смешанного капитала с 51% госсобственности (в 2006 г. таковых было открыто 277).

К середине 2007 г. в КНР функционировали 270 организаций, снимающих фильмы, 75% из них частные. Однако для огромного населения это все равно мало: к 2007 г. государственный прокат насчитывал лишь 1325 стационарных точек демонстрации фильмов (включая кинотеатры, в том числе и многозальные мультиплексы) с 3034 экранами, т.е. один экран на 428 477 чел. (в США функционирует 37 700 экранов — один на 8100 чел.). С декабря 2005 г. под Пекином начал свою работу Музей кино. Официально он открылся в феврале 2007 г., в нем 20 экспозиционных залов, 1500 киноэкспонатов, 4300 стендов.

«Герой», 2002 г.

На рубеже 2007–2008 гг. в кинематографию вошел общий лозунг «культуры как мягкой силы» (*вэньхуа жуань шили*), уже несколько лет внедрявшийся в пропаганду и утвержденный XVII съездом КПК. Его цель — утвердить в мире основные концепции китайского миропонимания, в котором традиционные ценности сочетаются с современными идеологическими постулатами. Тезис о «культуре как мягкой силе» можно оценивать не столько как распространение ценностей китайской культуры, сколько как гуманитарную форму идеологической и националистической экспансии Китая в мире, стремление сделать идеологизированную часть китайской культуры значимым «международным брендом». Утверждая свою роль в мире, Китай переходит от агрессивного напора к «мягкой» пропаганде, построенной на традиционных ценностях национальной культуры. Философский термин **дао** (см. т. 1), в тысячелетней традиции обозначавший принцип мироустроения и мироразвития, здесь обретает современный идеологический акцент. В кинематографическом аспекте этого общепропагандистского тезиса рассматриваются две последовательные составляющие:

1) фильмы «главного течения» (*чжу лю*) 1990-х годов, сюжеты которых, инициированные преимущественно «сверху», строились на актуальных тезисах текущей пропаганды; эти работы имели активную рекламу в прессе, публичные положительные оценки политического руководства, призы национальных конкурсов и приоритетный широкий прокат по всей стране, включая передвижные кинобригады в деревне, на первых порах — даже в форме привычных для недавнего прошлого обязательных «коллективных просмотров»;

2) костюмные боевики в жанре *кун-фу*, широкий выпуск которых начался уже в XXI в.; они построены на эксплуатации древних сюжетов, отражающих конфликтную ментальность персонажей, которые гипертрофированно активными методами, в том числе с применением оружия, добиваются поставленных целей. Это — высокобюджетные постановочные работы, которые с энтузиазмом принимаются китайцами, а за его пределами рассматриваются как «лицо Китая», завоевывая международные призы, включая «Оскар», и высокие рейтинги. Для работ последней категории введен весьма характерный термин «китайское течение» (*чжунго лю*), показывающий, что это не отдельные произведения, а цельное идейно-художественное направление, претендующее на роль «витрины» современного Китая и для которого, как пишет пресса, форма вторична, а главное — передать дух национальной культуры («Чжунго дяньин бао». 20.03.2008).

Но в этой струе попадаются и высокоэстетичные работы («Крадущийся тигр, притаившийся дракон», «Герой», «Круговая засада»), в которых на первый план выходят характеры персонажей, психологические мотивы их действий, а не сами боевые приемы, остающиеся лишь фабульным фоном сюжета. Подобного рода картины оцениваются международными призами, в том числе премией «Оскар», и заполненными залами.

«Мягкая сила» как рычаг утверждения китайской кинематографии на рынке международной конкурентной борьбы рассматривается как новая ступень общей реформы — вслед за экономической и структурной перестройкой. За пять лет после «Героя» Чжан И-моу (2002) китайское кино перешло от «эпохи средней зажиточности», производившей в массе своей среднезатратный и среднехудожественный фильм, к «блокбастерскому мышлению», создав целую серию высокозатратных фильмов, способных соперничать с Голливудом. Уже в первом полугодии 2008 г. кассовый сбор от отечественных фильмов превысил сбор от импортных картин. В прессе постоянно публикуются таблицы погодового производства фильмов и кассовых сборов как демонстрация кардинального преодоления нестабильности производства 90-х годов резким рывком, начавшимся после 2001 г. (вступление в ВТО) и укрепившимся в 2005 г., когда китайское кино отметило столетие своего существования. В 2008 г. произошел дальнейший скачок, стимулированный общим подъемом народа, вызванным проведением Олимпиады. Всего, по данным «Чжунго дяньин бао» (04.09.2008), за 30 лет политики реформ выпуск фильмов возрос почти в девять раз — с 46 в 1978 г. до 406 в 2008 г. Показатели кассовых сборов в 1990–2000-е годы таковы (в млн. юаней): 1992 г. — 1990; 1998 г. — 1500; 1999 г. — 850; 2000 г. — 960; 2001 г. — 870; 2003 г. — 1000; 2004 г. — 1570; 2005 г. — 2000;

«Круговая засада», 2004 г.

2006 г. — 2620; 2007 г. — 3300; 2008 г. — 4215 (по материалам Интернета и журнала «Дандай дяньин», 2008, № 2).

Мировой экономический кризис притормозил, но не остановил развитие кинематографии в КНР. В ноябре 2008 г. в рамках преодоления кризиса правительство объявило об инвестировании 4 трлн. юаней в развитие экономики, в том числе и кинематографию. Принят стратегический план борьбы с кризисом на 2009–2010 гг., а на рабочем совещании по кинематографии в начале 2009 г. был подтвержден намеченный ранее проект завершения кинофикации деревень (в восточных районах страны) и городов (в западных районах) в 2009–2010 гг.

Кино на Тайване. В декабре 1949 г. правительство **Чан Кай-ши** (см. т. 4), потерпев поражение в войне с компартией, покинуло континент и обосновалось на Тайване. Китайская кинематография расслоилась на два основных потока, определяемых идеологическими характеристиками: кино КНР и Тайваня. К последнему близки фильмы, создаваемые китайцами в США, однако это менее значительное и куда менее «китайское» направление, разрывающееся между требованиями национальной культуры и кассовой необходимостью учитывать вкусы западной аудитории. Объемная кинематография создавалась в Гонконге. Она во многом созвучна тайваньским фильмам, однако менее политизирована и более «рыночна», хотя в Гонконге сумели создать такой рынок, который поддерживал также «некассовое» элитарное искусство.

На Тайване после 1949 г. кинематография начала развитие в трудных условиях. После политического размежевания все материально-технические и человеческие ресурсы китайской кинематографии разделились между КНР, Гонконгом и Тайванем в пропорции 80 : 15 : 5. Четыре правительственные студии из Шанхая перебазировались на Тайвань лишь с частью имущества, и не все сумели адаптироваться к новым условиям. Большинство опытных мастеров (Юань Му-чжи, Фэй Му, Сунь Юй, Ши Дун-шань, **Ся Янь**, **Тянь Хань** и др.) остались на континенте, и Тайваню пришлось срочно решать кадровый вопрос, что было сделано весьма удачно: на острове организовали учебную сеть, других послали учиться за рубеж, преимущественно в США и Италию.

Трудности, помимо чисто профессиональных, лежали в политической, экономической, этнической и языковой сферах. Вместе с правительством Чан Кай-ши на Тайвань переселилось огромное число чиновников и сочувствовавших Гоминьдану людей из разных социальных страт. Они заняли ключевые посты в администрации, потеснив коренных островитян и вызывая этим определенное недовольство. Кроме того, на Тайване обитали племена аборигенов, чьи этнические интересы также необходимо было учитывать, что руководство осознало далеко не сразу. Официальным стал литературный общекитайский язык **гоюй** (см. т. 3), основанный на стандартном пекинском чтении иероглифов, а местные диалекты остались лишь средством бытового общения.

Все это с неизбежностью отражалось на кинематографии. Она фактически начала создаваться «пришельцами» с континента для них самих, что накладывало на нее отпечаток элитарности. В кинолентах очевиден и налет политизированности, отразивший болезненную ностальгию и гипертрофированный антикоммунистический настрой приезжих, на первых порах игнорировавших все собственные, внутренние проблемы Тайваня. Поначалу кино Тайваня направлялось администрацией и строго контролировалось. К цензурным присоединились семь ведомственных инстанций, проверявших фильмы на предмет созвучия с официальной политикой (например, было наложено строгое табу на портреты Мао Цзэ-дуна и виды пекинской площади Тяньаньмэнь; не прошел цензуры и фильм, в котором китаянка выходила замуж за японца).

Определяющей для кинематографии на Тайване, как и в КНР, после 1949 г. стала тональность «поиска врага». Как пропагандистская задача эта цель захватывала не только произведения, изображавшие открытого противника («империалист» и его «агенты» в фильмах КНР, «коммунист» со своими «агентами» в тайваньских лентах), но вообще все искусство в целом. Сиюминутная пропагандистская отдача была главным камертоном и подчинялись ей не только государственные студии, но и немногочисленные на первых порах частные компании. Правительство распоряжалось финансами и выдавало субсидии, которые, однако, следовало «заработать». К тому же оппозиционность по отношению к государству в целом не свойственна китайскому традиционному менталитету и появилась на Тайване позже — с развитием демократических процессов и гражданского общества. В течение длительного времени формирование рыночной экономики тормозилось ограничениями «военного положения», отмененного лишь в 1987 г.

Тайваньская кинематография складывалась как синтез трех национальных направлений — китайского, японского и американского. В прокате доминировали фильмы США: 395 в 1950 г., 505 в 1951 г., тогда как китайских было соответственно 185 и 236. В десяти первоклассных кинотеатрах Тайбэя за год демонстрировалось около семи сотен иностранных фильмов и лишь два

десятка китайских. Ко всему японскому гоминьдановские политические органы и администрация, переориентируя остров после полувекового колониального статуса, относились с подозрением. Но свыше 7 млн. островитян — более половины населения — знали японский язык, тянулись к японской культуре, и у японских фильмов, несмотря на их небольшое количество в прокате, в самые первые годы зрителей было больше, чем у китайских. Поэтому ввоз японских фильмов в конце 40-х годов запретили, в 1951 г. он на короткий срок возобновился (всего 13 кинокартин), после чего вновь был наложен запрет.

В китайском же потоке прослеживались три струи: фильмы старого Шанхая, Гонконга и самого Тайваня. Остро стояла языковая проблема. Шанхайские персонажи говорили на литературном общенациональном языке, подогревая у «пришельцев» с континента как ностальгические, так и реваншистские чувства. В фильмах Гонконга диалоги шли преимущественно на кантонском диалекте, который на Тайване частично понимали. Собственно тайваньская кинематография делилась на две ветви — общенациональную и диалектную, между которыми постоянно шла напряженная конкуренция, не только художественная, но и политическая.

Экономические трудности с общим развитием острова, преодолением разрухи первых лет постепенно отступали. Однако рост капитала не мог быть абсолютным рычагом для решения собственно кинематографических проблем. Тайваньское кино выжило и развилось благодаря прежде всего потоку диалектного кино и активному становлению частного кинопроизводства. Диалектное кино уже по определению должно было ограничиваться внутренними проблемами и дальше отстоять от политико-пропагандистских задач. Оно не могло выйти за пределы острова и распространялось лишь среди тайваньцев, делало упор на этнических особенностях, было низкозатратным и легко окупаемым, с укороченным — порой лишь до семи дней — съемочным периодом. В «золотое время» диалектного кино (1956–1960) было снято 208 фильмов на диалекте (26% их — экранизация спектаклей местного театрального жанра **гэцзайси**, вызревшего из «горных песенок» — деревенских частушек).

Этот поток стал прибежищем для кинематографистов не только островного происхождения, помогая поддерживать профессиональную форму в те годы, когда фильмов на общенациональном языке снималось крайне мало. Однако именно от перехода на общенациональный язык зависело будущее тайваньского киноискусства.

Еще более важным фактором становления киноискусства на Тайване стало частное производство. Оно не было ни антиправительственным, ни даже просто оппозиционным, но, не участвуя непосредственно в решении политических задач, частные компании ощущали бóльшую свободу. Руководство государственной кинематографией осознало необходимость поддержки частного производства, что и было сформулировано в постановлении созданного в 1952 г. Комитета по руководству кинематографией. Количество частных компаний и объем их производства, однако, оставались незначительными до середины 60-х годов.

Ситуация изменилась с переездом в 1963 г. из Гонконга на Тайвань известного режиссера **Ли Хань-сяна**. Его масштабные костюмные фильмы («Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай») поразили воображение островитян и вернули интерес к китайскому кино.

Ли Хань-сян основал свою компанию *Готай*, на которую и стал ориентироваться местный капитал, вкладывая деньги в кинематографию. От этого выгадали и государственные студии, сдавая свои павильоны компаниям, на первых порах еще не имевшим производственной базы. Пропагандистская направленность отступала перед конкурентоспособностью — неотъемлемым свойством рынка, формировавшегося на Тайване, и это заставляло даже правительственные студии пересматривать структуру и характеристики своей продукции: именно в правительственной Центральной кинокомпании был выдвинут лозунг «здорового реализма», помогавший фильмам уходить от примитивной лобовой пропаганды, расширить понятие патриотизма до возможности конструктивной критики методом показа «темных пятен».

Первым фильмом этого направления стала лента «Девушка среди устриц» («Кэнюй»), в которой любовь сельчан противостоит косным традициям и побеждает их, снятая **Ли Сином** — ведущим режиссером и студии, и всего направления, одним из лидеров тайваньского кино в целом. В следующем десятилетии он снял великолепный костюмный фильм «Осенняя казнь» («Цю цзюэ», 1972), где актер Оу Вэй создал образ человека, который из ожидающего исполнения приговора кутилы и убийцы превращается в личность, осознающую неразрывную связь прошлого, настоящего и будущего и ценность нравственного начала.

В конце 1970-х годов, когда на Тайване поднялась волна «почвенничества» и «самоидентификации», Ли Син снял несколько значительных работ, в том числе «Соплеменник» («Юаньсянжэнь») — в духе «поиска корней». Определенную дань он отдал и переносу на экран весьма по-

Музыка, танец, театр, цирк и кино

пулярной на Тайване любовной прозы Цюн Яо, в романах которой свободная от ритуальных догм любовь совершенно «антитрадиционалистски» ставилась выше ценностей семьи и рода. В фильмах этой категории ярко проявился талант актрисы Линь Цин-ся — «кинокоролевы Азии».

В те годы говорили о «большой четверке» крупных тайваньских режиссеров, в которую помимо Ли Сина и Ли Хань-сяна входили еще Бай Цзин-жуй и **Ху Цзинь-цюань**. Первый учился в Италии, предпочитая сентиментальную тональность, декоративность интерьеров и в целом не отходя от традиционной повествовательности, нередко экспериментировал с киноязыком. Второй был ближе к традиции, воплощая ее преимущественно в жанре «рыцарского» боевика (жанр *кун-фу*), внеся в него, однако, психологизм и новации в технике съемки. Его монументальная картина «Воительница» («Сянюй»; съемки начались в 1967 г., а в прокат вышел лишь в 1975 г.) широко прошла по миру, принесла Тайваню первый (еще не главный) приз Каннского фестиваля, а сам Ху Цзинь-цюань был сочтен авторитетными западными критиками одним из пяти крупнейших режиссеров мира. Из подражания ему выросло целое течение костюмных боевиков (83 фильма — 42% всего объема производства — в 1971 г., 116 — в 1977 г.), в том числе и те, что позже получили наименование «фильмов *кун-фу*».

В начале 1980-х годов на Тайване, при наблюдаемом общем застое в кинематографии, стали появляться работы новой — «четвертой» генерации, которую составили **Хоу Сяо-сянь**, Ян Дэ-чан, Ван Тун, Чжан И и др., еще континентальные по своему происхождению мастера, но уже вполне тайваньцы по образованию и воспитанию. В то время как старшие поколения замыкались внутри классического конфуцианского мировидения, уже частично «третье» и в еще большей степени «четвертое» поколения росли и взрослели в атмосфере преобразовывающегося, экономически развивающегося Тайваня, а в 1970-е годы восприняли открытость как зарождающуюся новую форму взаимоотношений с внешним миром, обогащающую и модернизирующую Тайвань.

Они порывали с «лакировочной» манерой изображения жизни (диктуемой не только необходимостью пропаганды, но и привычной условностью традиционного театра, на стиль которого во многом ориентировалось китайское кино), спускались с «обзорных» вершин к конкретному человеку. В фильмах «четвертого поколения» снизилась роль диалога — основного выразителя авторской мысли и идеи в традиционном кино; акцент с сюжета и темы переместился на фабулу события и интонацию, фиксирующую внимание зрителя не на том, *что* снято, а на том, *как* это сделано. Это уже вполне современный кинематограф с дедраматизированными структурами, ассоциативным образным языком, психологизмом, концентрированностью на отдельном человеке, прямым диалогом со зрителем, подразумевающим активное «соучастие» последнего в осознании фильма, а не простое пассивное восприятие экранного действа. Так началось «новое кино», отстоящее, по определению его активной сторонницы, тайваньского критика Цзяо Сюн-пин, «на большом расстоянии от привычной кинематографии», хотя нельзя не отметить его корневую связь с национальной традицией, преображенной формами современного киноязыка. Среди первых работ этого направления — «Повесть света и тьмы» (1982, четыре новеллы режиссеров Тао Дэ-чэня, Ян Дэ-чана, Кэ И-чжэна, Чжан И), «Большая кукла сына» («Эрцзы ды да ваньоу», 1983, три новеллы режиссеров Хоу Сяо-сяня, Цзэн Чжуан-сяня, Вань Жэня). Из более поздних — «Город скорби» («Бэйцин чэнши», 1989; «Золотой лев» Венецианского кинофестиваля) и «Сон театра, жизнь человека» («Си мэн жэнь шэн», 1993) Хоу Сяо-сяня (по оценкам зарубежной критики — «режиссер XXI века»), «Террористы» (1986, приз в Локарно) и «Дело об убийстве девушки на улице Гулин» (1991, приз жюри в Токио, номинирован на премию «Оскар») Ян Дэ-чана.

Отношение к непривычному кино было неоднозначным как у зрителя, так и у профессионалов. Его появление совпало с очередным периодом застоя. К 1990 г. аудитория упала до 8,5 млн. чел. против 11,4 млн. еще в 1987 г., а ежегодное производство — до двух-трех десятков фильмов против сотни с лишним в 1970-е годы. В «десятки» самых кассовых работ года картины «нового кино» попадали крайне редко: их по нескольку месяцев держала у себя цензура. На тайбэйском фестивале «Золотой конь», правда, фильмы «нового кино» пять лет подряд (1983–1987) завоевывали титул «лучших». Но большинство критиков не приняли «нового кино», сочтя его лишь боковой, тупиковой ветвью. Сторонники же, оставшиеся в меньшинстве, полагали, что родилось кино действительно новое, призванное преобразить тайваньское искусство после «тридцати с лишним лет эскапизма» (Цзяо Сюн-пин).

И все же «новое кино», завершившись как отдельное художественное течение, оплодотворило искусство Тайваня, подточило консерватизм и восприятия, и производства, и цензуры, и рынка, содействовало воспитанию нового зрителя. Оно ускорило «взросление» тайваньского киноискусства в целом. Можно отметить, что плодотворные поиски «нового кино» на континенте не намного отстали от аналогичных процессов на Тайване. Их относительная синхронность пока-

зывает, что «новое кино» было вызвано не столько внутрикинематографическими причинами, сколько социально-политическими и психологическими сдвигами по обе стороны Тайваньского пролива.

Следующая за «четвертой» генерация молодых кинематографистов (**Ли Ань**, Цай Мин-лян, Лай Шэнь-чуань, Сюй Сяо-мин, Е Хун-вэй) получила серьезную подготовку дома и за рубежом, углубила искания в области художественной формы. Хоу Сяо-сянь еще в 1993 г. заметил, что «появилось несколько молодых режиссеров, которые попытались оборвать узы повествовательных методов, сдерживавшие нас. Они начали поиск своего собственного творческого пространства». «Золотого льва» в 1994 г. в Венеции получил фильм «Да здравствует любовь» («Айцин ваньсуй») Цай Мин-ляна. В Каннах в 1998 г. был отмечен его фильм «Дыра». Однако наиболее известен среди них Ли Ань (в западной прессе — Ang Lee): «Золотой медведь» Берлинского фестиваля за фильм «Свадебный банкет», «Оскар» за написанный английской актрисой Э. Томпсон сценарий поставленного им в США фильма «Sense and Sensibility» («Разум и чувство»), «Оскар» за фильм «Горбатая гора» (США, на англ. яз.) и, наконец, «Оскар» (2001) в четырех номинациях за фильм «Притаившийся тигр, спрятавшийся дракон» («Во ху цан лун», в российском кинопрокате — «Крадущийся тигр, затаившийся дракон»), снимавшийся на континенте с актерами из КНР и Гонконга. В США он стал самым кассовым зарубежным фильмом за всю историю американского проката (за 101 день демонстрации собрал 100,4 млн. долл.; предыдущий рекордсмен — 57 млн. долл.). Ли Ань награжден особым призом «За распространение китаеязычного кино в мире» на IX Шанхайском международном кинофестивале в июне 2006 г. В последние годы, когда особое внимание стало уделяться воспитанию молодой смены, Ли Ань на собственные средства учредил фонд «Толкающая рука» для финансовой поддержки начинающих режиссеров (2007).

* * *

Единственная характеристика, до недавнего времени объединявшая разные направления китайского кино, — глубинная оторванность от корней собственной культуры. Тайвань в первые годы сепаратного существования замкнулся как «хранитель традиций», но — в консервативном ключе, не развивая их. В КНР после 1949 г. тоже не стали продолжать и развивать искусство предыдущего полувека, а идеологически отмежевались от него. Перелом и там, и тут произошел в 1980-е годы, но последствия политических крайностей предшествовавших десятилетий оказались труднопреодолимыми. Тем не менее возникшее в 1980-е годы как реакция на консервативный застой «новое кино» по обе стороны Тайваньского пролива показало, что китайское киноискусство обладает мощными потенциями развития.

****** Кино. Энциклопедический словарь. М., 1986; *Плахов А.* Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница, 1999, с. 407–421; *Торопцев С.А.* Трудные годы китайского кино. М., 1975; *он же.* Очерк истории китайского кино. М., 1979; *он же*. Свеча на закатном окне. Заметки о китайском кино. М., 1987; *он же.* Китайское кино в «социальном поле». М., 1993; *он же.* Кинематография Тайваня. М., 1998; *он же*. «Международный брэнд» китайского кино — режиссер Чжан И-моу. М., 2008; *Ван И-чуань.* Чжан И-моу шэньхуа ды чжунцзе. Шэньмэй юй вэньхуа шие чжун ды Чжан И-моу дяньин (Конец мифа Чжан И-моу. Фильмы Чжан И-моу в свете эстетики и культуры). Чжэнчжоу, 1998; Дандай чжунго дяньин (Современное китайское кино). Т. 1–2. Пекин, 1989; *Ду Юньчжи*. Чжунго дяньин ши (История китайского кино). Т. 1–3. Тайбэй, 1972; *Ли Эр-вэй*. Ханьцзы Цзян Вэнь (Китайский добрый молодец Цзян Вэнь). Шэньян, 1998; *Лян Лян*. Чжунхуа миньго дяньин инпянь шанъин цзунму (Общий каталог проката фильмов Китайской Республики). 1949–1982. Т. 1–2. Тайбэй, 1984; *Цзяо Сюн-пин*. Тайвань синь дяньин (Новое кино Тайваня). Тайбэй, 1990; Чжунго да байкэ цюаньшу. Дяньин (Большая китайская энциклопедия. Кино). Пекин, 1991; Чжунго дяньин да цыдянь (Большой словарь китайского кино). Шанхай, 1995; *Чэн Цзи-хуа*. Чжунго дяньин фачжань ши (История развития китайского кино). Т. 1–2. Пекин, 1963; *Bergeron R.* Le cinema chinoise: 1949–1983. P., 1984; *Clark P.* Chinese Cinema: Culture and Politics since 1949. Cambr., 1987; *Leyda J.* Dianying. An Account of Films and the Film Audience in China. Cambr.–L., 1972; New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics. Cambr., 1994; *Rey Chow.* Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema. N.Y., 1995; Taiwan Films. Taipei, 1993; Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender. Honolulu, 1997; *Yingjin Zhang*, *Zhiwei Xiao.* Encyclopedia of Chinese Film. L., 1998.

См. ст.: **Политико-идеологические кампании 1949–1976 гг.** в т. 4; **Гэмин янбань си** в наст. томе.

С.А. Торопцев

ПРОЦЕССУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

Боевые искусства

Определение специфики

Китайские боевые искусства представляют собой уникальное явление мировой культуры. Они несводимы только к совокупности приемов боя с оружием или без оружия и методам овладения этими приемами, но объемлют собой сложный конгломерат явлений культуры и духовной жизни. Многие из них, согласно западным мировоззренческим стандартам, относятся к несопоставимым пластам культурной практики и в большинстве своем не имеют прямого отношения к сфере боевых искусств. Между тем в Китае данное понятие охватывает также определенные способы самосовершенствования и психофизического тренинга, ритуальные танцы, весьма прозрачно связанные с первобытной охотничьей и боевой магией, танцевально-акробатические номера, являющиеся частью традиционного театрального или циркового представления, упражнения с оружием, выполняемые участниками праздничных шествий, комплексы упражнений, имеющие главным образом оздоровительное назначение, виды спорта — гимнастику и единоборства. При всем многообразии этих явлений почти все они так или иначе причастны к ритуалу в самом широком смысле — как средству упорядочения отношений человека с окружающей средой, другими людьми и гармонизации внутреннего мира.

В большинстве культур ритуально-организующая функция боевых искусств по мере развития цивилизации уходила на задний план, обретала сословный или узкопрофессиональный характер. Например, нормы поведения и ритуалы, связанные с оружием, становились достоянием дворянства на Западе, самураев в Японии, казачества в России, военной среды в любой стране мира. В Китае же в средние века, новое и новейшее время к практике боевых искусств в разных формах, не обязательно утилитарно-боевых, была в той или иной мере причастна значительная часть населения, а потому их ритуально-организующая роль проявляла себя в самых разных слоях общества и сферах культуры. Благодаря системе устойчивых институтов, передающих традицию боевых искусств, способы существования которых менялись от эпохи к эпохе, они стали важным каналом трансляции традиционных культурных и духовных ценностей, обычаев и норм поведения. Сложилась особая субкультура со своим фольклором, мифологией, литературой, спецификой взаимоотношений и философского осмысления практики боевых искусств. Она стала своеобразной формой живой исторической памяти китайского народа, слепком его культуры. Такая роль боевых искусств во многом обусловлена особенностями китайского мировоззрения, согласно которому все многообразие природных и культурных явлений определяется взаимодействием противоположных космических начал. Одна из их проекций на общество выражена фундаментальной оппозицией категорий «письменности/культуры» (**вэнь**; см. т. 1, 3) и «воинственности/насилия» (*у* [*2*]). *Вэнь* («культура», «литература», «текст», «письмена» и т.п.) в самом общем смысле означает культурно-упорядочивающее начало, гармонизирующее связи человеческой жизни с устоями мироздания, и, в частности, знание философской классики, литературы, искусства стихосложения и каллиграфии, ритуалов — всего того, что необходимо «благородному мужу» для участия в устроении общества по небесным образцам, которые завещали «совершенномудрые» правители древности.

Вэнь как цивилизующему «гражданскому» началу противостоит «военное» начало — *у* [*2*], знаменующее бои, сражения, войны, насилие. *У* [*2*] подчинено *вэнь*: его разрушительная сила должна

Боевые танцы

направляться на то, что препятствует культуре, — такова доктрина «взаимодополнения *вэнь* и *у* [*2*]», т.е. гармонического взаимодействия «культурного/гражданского» и «боевого/военного» начал. Правителю династии Чжоу, «совершенномудрому» Чэн-вану (XII/XI вв. до н.э.) традиция приписывает слова: «Когда боевое/военное и культурное/гражданское начала следуют вместе, мощь и благодать/добродетель достигают совершенства». Идея взаимодополнения *вэнь* и *у* [*2*] обусловила отношение к искусству боя как к сакральной ценности, способу приобщения к основам бытия через один из его существеннейших аспектов. По крайней мере с позднего Средневековья боевые искусства считались именно священным мастерством, а овладение ими — путем к запредельным глубинам бытия и обретению сверхъестественных возможностей.

Таким образом, можно выделить следующие специфические черты феномена китайских боевых искусств: а) включение в себя множества явлений, далеко выходящих за пределы мастерства ведения боя холодным оружием или без оружия, т.е. собственно воинских искусств; б) ритуально-организующий аспект общекультурного, а не сословно-профессионального характера; в) слияние со священнодействием, приобщающим к глубинным основам бытия и высшим силам, вершащим судьбы мира и человека.

Как и вся китайская культура, этот ее пласт прошел длительный путь развития и изменений, который далеко не завершен — боевые искусства остаются живой традицией, имеющей культурную опору и в материковом Китае, и на Тайване, и в многочисленной китайской диаспоре.

Обобщающие названия

Понятие «боевые искусства» (martial arts), широко укоренившееся в западной культуре, имеет прямой эквивалент и в культуре китайской. Указанным франко-английским словосочетанием может быть переведен термин *у-шу*, ставший популярным за пределами Китая с 80-х годов XX в. Значения иероглифа *у* [*2*] — «военный, мужественный, насилие, насильственный, воинственный» (ср. martial spirit — «воинственный дух») охватывают сферу «воинственности/насилия» в самом широком смысловом спектре — от единоборств до военного ремесла и уголовных наказаний. Как и западный аналог, термин *у-шу* имеет косвенное отношение к военному искусству — теории и практике ведения военных действий, лишь частью своего семантического поля захватывая военное дело (ср. англ. martial law — «военное положение», кит. *у-гуань* — уст. «военный чин», совр. «военный атташе»; *у-и* [*2*] — уст. «военное дело»), но зато и лингвистически, и культурологически он тесно сопряжен с миром искусства. Иероглиф *шу* [*2*] — «техника, умение, мастерство, искусство, способ, прием» в роли родовой морфемы образует названия искусств, наук, технических навыков (*чжань-шу* — тактика, *суань-шу* — арифметика, *и-шу* — врачевание), в том числе связанных с художественным мастерством (*мэй-шу* — [изящные] искусства). Сочетание *шу* [*2*] с *и* [*10*] («талант, художество, мастерство, умение») образует современный термин *и-шу* — «искусство, художество, художественный». Таким образом, и на Западе, и в Китае понятие «боевые искусства» сопряжено с представлением о высоком, культурно значимом мастерстве, имеющем эстетическую ценность.

Если в западной культуре эстетизация боевых искусств закреплялась традицией художественной интерпретации рыцарского (воинского) подвига, а в последующие эпохи — ассоциацией искусства фехтования с занятиями благородного сословия, то в Китае связь *у-шу* с конвенциональными видами творчества исторически была куда более непосредственной. Она проявляла себя не только в широко расходившихся преданиях о мастерах боевых искусств и в литературных произведениях, включающих художественные описания поединков и боевого мастерства героев. Церемониальные воинские танцы древности и средневековья, пантомимические выступления с оружием как неотъемлемый элемент театрального действия и народного празднества, формализованные комплексы упражнений с оружием и без него, выполнение которых на соревнованиях предусматривает оценки как за техническое мастерство, так и за художественную выразительность, — это лишь наиболее очевидные, но далеко не исчерпывающие примеры непосредственного выражения эстетического потенциала *у-шу*.

В средние века для обозначения боевых искусств в Китае применялось до 30 различных терминов. В III в. появилось первое обобщающее название — *у-и* [*2*] («боевые искусства»), второй компонент которого — *и* [*10*] («искусство») — близок понятию «изящные искусства». Таким образом, эта сфера уже тогда выходила за пределы просто воинского ремесла или грубого

развлечения. В III–V вв. в качестве синонима *у-и* [*2*] вошло в употребление словосочетание *у-шу*, ставшее обобщающим термином лишь в XX в. Это понятие связано с представлением о реализации «боевого начала/воинственности» — *у* [*2*] как некоем священном «искусстве» — *шу* [*2*], в свою очередь подчиненном *дао шу* — «искусству *дао*», т.е. таинственному умению мудрецов следовать мирозакону-**дао** (см. т. 1), становясь его телесным воплощением.

В I тыс. н.э. кулачный бой еще не подпадал под понятие «высокое искусство». Зато во второй половине II тыс. термин *цюань* [*4*] — «кулак/кулачное искусство» — стал восприниматься как обозначение боевых искусств вообще. Это было связано с тем, что приемы боя без оружия с XVI в. начали рассматриваться как базовые для обучения владению оружием.

Примерно с XVII в. общепринятым обобщающим названием боевых искусств стал термин **гунфу** (см. т. 1). Его древние значения — «время» и «долгая работа, выполняемая с особым мастерством». С XI–XII вв. в неоконфуцианстве *гун-фу* осмыслялось как нравственное усилие, ведущее к духовной самореализации, самораскрытию, внутреннему озарению. В народной культуре *гун-фу* становится универсальным качеством — обретенное в одном деле, оно распространяется и на все другие области жизни человека. «Мастерство-подвижничество» воплощает «работу *дао*», которое «ничего не делает, а все вершится само собой». Особую популярность понятие *гун-фу* приобрело в сектантских народных школах медитативного «внутреннего искусства», где занимались сложной психопрактикой, упорядочением циркуляции «пневмы»-**ци [1]** (см. т. 1) в организме и «пневменного» обмена со средой в целях «просветления изначального лика» человека. Для рядовых членов сектантских сообществ коллективные занятия боевыми искусствами часто были одной из основных форм ритуальной практики. Именно в этой среде бином *гун-фу* стал терминологическим обозначением особого мастерства в боевых искусствах. Массовым сознанием *гун-фу* расширительно воспринималось как достижение чудесных способностей — неуязвимости для холодного и даже огнестрельного оружия, ясновидения, умения воздействовать на противника и его оружие на расстоянии, мгновенно перемещаться, одолевать нечистую силу и т.п.

В 20-е годы XX в. появился новый термин для боевых искусств — *го шу* («государственное/национальное искусство»), созданный по аналогии с **гоюй** («государственный язык»; см. т. 3), *го хуа* («национальная живопись») и т.п., которые стали символами единства государства-нации и самобытности его культуры. Под *го шу* в период правления в стране партии **Гоминьдан** (1927–1949; см. т. 4) стала пониматься национальная система физического воспитания, подлежащая стандартизации и внедрению в программы государственных учебных заведений.

После 1949 г. в КНР был официально принят термин *у-шу* как обозначение «национального вида физической культуры/спорта» (*миньцзу тиюй сянму*), предполагающего «удары ногами и руками, броски, захваты, подсечки и рубящие, колющие и тычковые удары холодным оружием, другие движения», использование для тренировки «составленных по определенным закономерностям комплексов движений (*тао-лу)*» и «ведущихся по определенным правилам поединков, включающих приемы нападения и защиты», а также служащего «укреплению тела, воспитанию воли, отработке навыков боя». В Гонконге и школах боевых искусств «старой» китайской диаспоры, образовавшейся до массовой эмиграции из Китая в конце 1940-х (Юго-Восточная Азия, Гавайи, США и т.д.), используется наименование *гун-фу* (в искаженном прочтении с латинской транскрипции — kung-fu), ранее всего ставшее известным на Западе. Эмигранты 1940-х годов принесли с собой название *го шу*, принятое и на Тайване. Различают также «традиционное *у-шу*» (*чуаньтун у-шу*) и «спортивное» (*юньдун у-шу*), но, с одной стороны, и первый термин используется для обозначения раздела соревновательной программы, а с другой — и представители стандартизованного «спортивного *у-шу*» претендуют на следование традиции.

Постер, посвященный *у-шу*

Формирование и историческое развитие

Истоки китайских боевых искусств как культурного феномена лежат в боевых и охотничьих танцах, боевой и охотничьей магии, воинской практике. Нерасторжимость этих элементов жизни древнего коллектива, возможно, во многом обусловила восприятие *у-шу/гун-фу* в китайской культуре как целостного явления. Ритуальный танец представлял собой единство боевой тренировки и переживания мифа как текущей реальности. Архаичные танцевальные формы боевых искусств сохранились у некоторых национальных меньшинств Китая.

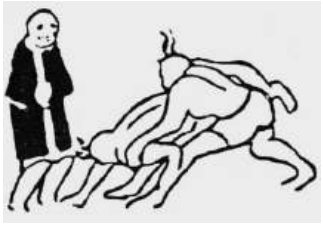
Боевые танцы (*у у*) превращались в масштабные мистерии, являвшиеся важной частью народных и придворных празднеств. Так, с XI–IX вв. до н.э. дошла в трансформированном виде до эпохи Тан (VII–X вв.) мистерия *да у* («большое сражение»). Ее сюжетом было свержение чжоуским У-ваном династии Шан-Инь в XII/XI в. до н.э. До XII в. в провинциях Хэбэй и Шаньдун существовали «игры Чи-ю» (*Чи-ю си*) — танцы-бои в память сражения мифического **Хуан-ди** (Желтого императора; см. т. 2) с одним из вождей Юга — рогатым великаном **Чи-ю** (см. т. 2). Участники «игр» надевали шлемы с рогами и могли наносить друг другу серьезные раны.

Постепенно из танцевального ритуала вычленялись приемы воинской подготовки, собственно танцы — наборы движений без оружия и с оружием, ритуальные единоборства, театрализованные поединки и изображения боевых действий, культовые ритуальные действа. Различные комбинации этих компонентов с преобладанием какого-либо из них веками существовали параллельно, часть их, например танцы с мечами, танцы с веерами, танец львов, танец дракона, сохранилась до наших дней.

Ритуальные танцы дали начало комплексам движений с оружием, которые традиционно именовались «танцами» — *у* [*13*]: *цзянь у* — «танец с прямым мечом», *дао у* — «танец с изогнутым мечом» и т.п. Они стали прообразами будущих комплексов (*тао лу*) — формализованных комбинаций движений нападения и защиты, одного из основополагающих элементов практики *у-шу*.

Первыми видами единоборств, названия которых достоверно известны с конца I тыс. до н.э., были *цзюэ ли* («мериться силами») и *цзюэ ди* («вступать в схватку»). Значения этих слов исторически менялись. Например, термин *цзюэ ли* мог обозначать, в частности, поединки «рогатых» бойцов, о которых говорилось выше, рукопашный бой с оружием и без него, силовые и праздничные состязания, ритуальный спектакль с боевыми танцами. Словосочетание *цзюэ ди* могло быть синонимом *цзюэ ли* или нести более широкий смысл, включающий и борьбу *шоу бо*, менее тесно связанную с ритуалом, борьбу без использования ударов *шуай цзяо* (ныне так называют спортивную борьбу), совокупность единоборств без оружия, театрализованное зрелище (*цзюэ ди си* — «представление *цзюэ ди*»). В III–IV вв. вошло в употребление новое обозначение борьбы — *сян пу* («взаимное столкновение», яп. сумо). В III–IV вв. боевые танцы и турниры были неотъем-

Танец-бой *Чи-ю си*



Найденное в Дуньхуане изображение борьбы *сян пу* («взаимное столкновение» — сумо, эпоха Суй–Тан, VI–VII вв.)

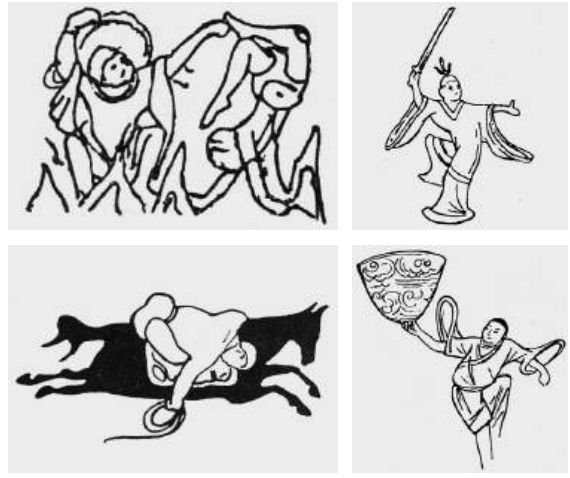
Найденное в Дуньхуане изображение схватки «рогатых» бойцов — *цзюэ ди* (эпоха Бэй Чжоу, VI в.)

лемой частью народных и придворных празднеств. Не расставалась с оружием знать северокитайских государств, создававшихся по преимуществу кочевниками: там с мечами и легкими копьями упражнялись даже придворные дамы. К IV–VI вв. относятся первые сведения о боевых искусствах в буддийских монастырях. Но изучали их монахи первоначально с чисто утилитарной целью — для защиты обители от разбойников, с духовной практикой это не было связано. Боевые искусства на том этапе были объектом любования, средством эстетического переживания и имели в некоторых аспектах сакральный оттенок, но еще не рассматривались как путь духовного совершенствования, не стали объектом философской рефлексии.

В конце VI в. Китай, переживавший с III в. период политической раздробленности, был объединен под властью династии Суй (589–617), которую сменила еще более успешная династия Тан (618–907), в результате чего возникли благоприятные условия для интеграции культурной жизни китайской нации. К эпохе Суй относятся первые запреты на ношение оружия и упражнения с ним вне армии. Но сами по себе «боевые» ритуальные действа не запрещались, как и схватки без оружия, которые причислялись к народным обычаям. При танском Сюань-цзуне (713–756) была введена система военных поселений, совмещавших военные и хозяйственные функции. Благодаря этому воинские упражнения проникали в среду простолюдинов, соединялись с народными ритуалами. Боевые танцы, упражнения с оружием и поединки оставались частью и народных празднеств, и придворных представлений. В тот же период искусство владения оружием стало одной из черт идеального образа интеллектуала — эстета и мистика, поэта, каллиграфа и мастера боя на мечах. Хроники и предания отмечают боевое мастерство великих поэтов эпохи Тан — **Ли Бо**, **Ду Фу**, **Гао Ши** (см. т. 3) и др. Но военная профессионализация с 702 г. предусматривала сдачу экзаменов по стрельбе из лука, владению копьем и поднятию тяжестей. Для подготовки к экзаменам нанимались специальные наставники. Существовали и профессионалы боя без оружия: при дворе наряду с группами танцоров и акробатов содержались кулачные бойцы и борцы.

В эпоху Сун (960–1278) боевые представления и состязания обозначались термином *сян пу*. Например, при дворе разыгрывалось театрализованное ристалище «*сян пу* левой и правой армий» — по 120 бойцов с каждой стороны. Придворные ритуалы и празднества воспроизводились в народе. Хроники донесли до нас имена лучших бойцов, в основном уроженцев Юга, где существовали семейные школы *сян пу*. Вошли в обычай бои на помосте с оружием и без оружия — *лэй тай*, практикующиеся и в настоящее время. Комплексы (*тао лу)* и бои демонстрировались на постоялых дворах *ва шэ* и рыночных площадях для привлечения покупателей. В городах такие представления назывались *ва шэ*, на сельских рынках — *цунь ло бай си* («деревенские сто игр»). Для командного состава проводились экзамены, предусматривавшие стрельбу из лука, в том числе с коня, упражнения с копьем на коне и строевые упражнения. В чрезвычайно громоздкую армию зачислялись безземельные крестьяне и бродяги, что помогало решить проблему избыточных трудовых ресурсов, но создавало сложности с обучением, дисциплиной и управлением.

Недостаток качества восполняли количеством — на местах формировались отряды «ополчения» (*туань лянь*), по одному человеку с каждого двора. Занятия с ними предписывалось проводить еженедельно. Возможно, это обстоятельство содействовало появлению народных обществ боевых искусств — *шэ* [*3*] («общество», «община»). Известны названия некоторых из них, например *И-сюн* (Герои), *Гун-цзянь-шоу* (Лучники), *Цян-чжуан* (Силачи). Они объединяли функции деревенской самообороны, обществ взаимопомощи, религиозных общин и, видимо, были вооруженной опорой местной верхуш-



Изображения боевых танцев и приемов из Дуньхуана

ки. «Общества»-*шэ* [*3*] могли иметь специализацию: например, делать упор на стрельбу из арбалета либо на владение копьем и шестом, борьбу *цзюэ ди* и т.п. Члены «обществ» были главными участниками народных празднеств и ритуалов. Они нередко преследовались властями за ношение и изготовление оружия, отправление «еретических» культов, но в конце XI в. из-за сложной обстановки на границах некоторые из «обществ» были легализованы. Из них выросли *у гуань* [*2*] — «дворы боевых [искусств]», т.е. первые школы *у-шу*.

В эпоху Сун сложились основания социальных структур, поддерживающих традицию боевых искусств в народной среде. Тогда же в основных чертах завершилось образование системы религиозно-философского синкретизма, «единства трех учений» (*сань цзяо хэ и*) — конфуцианства, даосизма и буддизма (см. т. 1 **Сань цзяо**). Тем самым были созданы предпосылки общего социального, идеологического и теоретического контура традиции боевых искусств.

В конце XIII в. страну завоевали монголы, основавшие в 1280 г. династию Юань («Изначальная»). Были изданы декреты, ущемляющие права китайцев, особенно южных. Им запрещалось «устраивать сборища», обучаться боевым искусствам, иностранным языкам, передвигаться по ночам, ограничивался их прием на государственную службу и т.п. Простому народу в 1285 г. было запрещено ношение и хранение оружия. Преследовались даже облавная охота, стрельба из лука, упражнения с палкой, вольтижировка и т.п. В отличие от предыдущих династий, монголы неукоснительно карали нарушителей смертью. Наказание грозило даже за проведение празднеств и ритуализованную борьбу *цзюэ ди си* («игры *цзюэ ди*»). Деятельность «обществ»-*шэ* [*3*] в таких условиях стала исключительно тайной. Центрами занятий боевыми искусствами были также театральные труппы. Пластическое движение с оружием стало важной частью сценического действия, такие упражнения монголами не возбранялись.

В конце эпохи Юань появились литературные произведения, описывающие подвиги мастеров боя, — «Троецарствие» (**«Сань го яньи»**) Ло Гуань-чжуна и «Речные заводи» (**«Шуй ху чжуань»**; обе ст. см. т. 3) Ши Най-аня. Если «Троецарствие» рассказывает о коллизиях в высшем обществе конца II — первой половины III в., то в центре повествования «Речных заводей» — разбойники, участники знаменитого восстания Сун Цзяня в эпоху Сун. Это своего рода сборник исторических анекдотов о мастерах боя. Многие стили и комплексы *у-шу* народное сознание связало с именами его героев, например У Суном (*У Сун то као* — «У Сун сбрасывает путы», *У Сун цзуй да* — «Пьяный удар У Суна» и т.п.). Впоследствии были поставлены десятки пьес о подвигах героев «Речных заводей», широко ходили устные рассказы о них. Эстетизация жизни «лихих молодцов» выражает характерное для народной среды отторжение имперских ценностей.

В эпоху Юань умаление иноземцами китайской культуры на имперском уровне привело к тому, что некоторые ее феномены стали по преимуществу достоянием народной среды. Так произошло, в частности, с боевыми искусствами. Сформировалась традиция тайных обществ и сект, практикующих боевые искусства и объединенных религиозной доктриной и интересами взаимопомощи. В результате восстания, поднятого сектантами, монгольская власть пала, а вождь повстанцев **Чжу Юань-чжан** (см. т. 4) положил начало новой национальной династии Мин («Ясная/Светлая», 1368–1644), при которой боевые искусства сложились в целостную субкультуру, распространившуюся по всем «этажам» культуры и имевшую специфические институты передачи мастерства от поколения к поколению.

Упражнение с шестом по шаолиньскому *у-шу*

Воцарение национальной династии вернуло отечественные ценности на имперский уровень. Появились теоретические трактаты по боевым искусствам, в которых стали использоваться понятия и образы классической философии. Самые известные из дошедших до нас трудов той эпохи принадлежат известным полководцам **Юй Да-ю** (1504–1580; см. т. 5) и его ученику **Ци Цзи-гуану** (1528–1587; см. т. 5). Юй Да-ю в «Каноне [боя с] прямым мечом» («Цзянь цзин») писал в основном о приемах боя с мечом и палкой и принципах ведения поединка. Ци Цзи-гуан сочетал рекомендации по собственно военному искусству (подготов-

Процессуальные искусства

ка войск, их расположение на местности, виды строя, стратагемы достижения победы в категориях классической философии) и воинскому искусству, т.е. владению оружием и поведению в боевой обстановке, с описанием приемов боя без оружия. Три его сводных труда — **«Цзи сяо синь шу»** («Новая книга об упорядочении службы»; см. т. 5), «Лянь бин ши цзи» («Записки о практике подготовки войск»), «Яо дао цзе» («Разъяснения [по использованию] поясного меча»), а также публиковавшиеся отдельно их части, например «Цюань цзин» («Канон кулачного [искусства]»), стали образцами для десятков аналогичных трудов XVI–XVII вв., в том числе фундаментальной «Энциклопедии боевой подготовки» (**«У бэй чжи»**; см. т. 5), составленной **Ма Юанем**. Ци Цзи-гуан первым сформулировал классический принцип *у-шу*: «Кулачный бой — исток всех боевых искусств», тогда как прежде предпочтение всегда отдавалось владению оружием. Он описал 32 избранных приема (*ши* [*14*]) боя, которые вошли во многие стили *у-шу*. Его потомки практиковали стиль *Ци цзя цюань* — «кулак мастера Ци», дошедший до наших дней. Ци Цзи-гуан известен также как собиратель стилей и приемов владения оружием, почерпнутых у народных мастеров. Прославились своими трудами о боевом мастерстве воины и учителя боя Хэ Лян-чэнь (Хэ Вэй-шэн, Хэ Цзи-мин, XVI в., автор четырех трактатов: «Цзюнь цюань» — «Военная сила», «Ли ци ту као» — «Изображение и исследование острого оружия», «Чжи шэн бянь и» — «Доступность одоления», «Чжэнь цзи» — «Основы боя», из которых наибольшую популярность завоевал последний. — *Ред.*) и Чэн Чун-доу (Чэн Цзунюю, 1561 — после 1629, автор «Гэн юй шэн цзи» — «Выработки дополнительного мастерства», 1621, и «Шэ ши» — «Истории стрельбы из лука», 1629. — *Ред.*). Некоторые историки считают, что начало письменной традиции народных мастеров положил У Шу (1611–1695), но в разных направлениях и школах существуют предания о более ранних текстах.

К началу эпохи Мин сложилось понятие о классическом арсенале бойца — «18 видах боевого искусства» (*ши ба бань у-и*), т.е. способах владения разным оружием, отобранным из сотен его традиционных видов. Число 18 связано с нумерологией (**сяншучжи-сюэ**; см. т. 1) и не имеет прямого отношения к потребностям боя. Перечень 18 видов оружия не был фиксированным и в разных источниках излагался по-разному. В XVII в. теоретики *у-шу* говорили уже не о «18 видах», а о «18 категориях боевых искусств» (*ши ба лэй у-и*), выделенных в соответствии с техникой боя и характером упражнений: 1) рубящее оружие, категория изогнутого меча — *дао* [*4*]; 2) колющее оружие, категория копья; 3) «блокирующе-бьющее» оружие, категория палки; 4) защитное оружие, категория щита; 5) «давяще-бьющее» оружие, категория топора; 6) «бьющее» оружие (палицы и т.п.); 7) «подцепляющее» оружие (крюки, алебарды и т.п.); 8) «преграждающее» оружие (деревянный меч, «жесткая плеть»-*бянь* [*5*]) и т.п.; 9) оружие ближнего боя (кинжалы, короткие мечи); 10) оружие «удара вдогон» («молот-метеорит» *син чуй*, веревка с грузом на конце и т.п.); 11) оружие для стрельбы (лук, арбалет); 12) метательное оружие («летающие серпы», стрелки и т.п.); 13) «связывающее» оружие (арканы); 14) дополнительное оружие (виды, не входящие в предыдущие 13 разделов); 15) «тайное» оружие («подручные предметы» — посуда, палочки для еды и т.п.); 16) кулачное искусство; 17) силовые упражнения (поднятие тяжестей); 18) верховая езда. Все подобные системы классификации не касаются духовной стороны боевых искусств.

Свои «18 искусств» были и в монастырской среде, в том числе в знаменитом монастыре Шаолиньсы (пров. Хэнань), например «чаньский посох», на котором с одной стороны крепилось выгнутое лезвие, с другой — вогнутое; алебарда «большой меч» — *да дао* и др. Но вопреки распространенному мнению, занятия *у-шу* в буддийских монастырях были скорее исключением,

Ксилография, изображающая показательный поединок в монастыре Шаолинь перед одним из руководителей Хэнани, маньчжурским сановником и литератором (*цзинь ши* с 1809, с 1818 член **Ханьлинь академии**; см. т. 1) Линь-цином (1791–1846), в 25-й день 3-го лунного месяца 1828 г.; из его автобиографического сочинения «Хун сюэ инь юань ту цзи» («Иллюстрированные записки о причинах и следствиях великого снега», 1847–1850), в основном проиллюстрированного Чэнь Цзянем

чем правилом. Среди таких обителей, помимо упомянутого северного Шаолиньсы, известны южный Шаолиньсы (пров. Фуцзянь), Кэпусы (пров. Сычуань), Тунфусы (пров. Фуцзянь), Наньшаньсы (пров. Шаньси), Цыэньсы (пров. Гуандун), Тяньчжоусы (Пекин). Причем сведения о занятиях *у-шу* в некоторых из них, например в южном Шаолиньсы, документально не подтверждены.

Рукописные хроники северного Шаолиньсы запечатлели известное предание, связывающее возникновение монастырского *у-шу* с индийским миссионером **Бодхидхармой** (см. т. 1), прибывшим в Китай в конце V или начале VI в. В монастыре Шаолиньсы на горе Суншань он якобы провел в «сидячей медитации» (*цзо чань*) девять лет, научил технике медитации монахов и предписал сочетать ее с физическими упражнениями, которые включали комплексы без оружия и с монашеским посохом, дыхательно-медитативные методики. Хроники Шаолиньсы в числе мастеров рукопашного боя называют имена настоятелей и монахов начиная с VI в. Но эти свидетельства не подтверждены другими источниками, а сведения даже за X в. полны анахронизмов. Немало их и в приписываемом Бодхидхарме «И цзинь цзине» («Канон об изменениях в мышцах»), где говорится о медитативно-гимнастической системе, которая ныне считается базой шаолиньского *у-шу*, хотя и представляет собой комплекс оздоровительных упражнений, сложившийся в народной среде явно под даосским влиянием. Вероятно, народные легенды о Бодхидхарме как «отце» монастырского *у-шу* вошли в шаолиньские хроники в XVII–XIX вв. Военачальники и теоретики боевых искусств Юй Да-ю и Ци Цзи-гуан, посетившие северный Шаолиньсы в XVI в., были разочарованы уровнем мастерства монахов и даже давали им уроки. Но о славе шаолиньских бойцов уже упоминал знаменитый новеллист XVII — начала XVIII в. **Пу Сун-лин** (см. т. 3). Согласно шаолиньским хроникам, в XIV в. по крайней мере трое японских монахов учились в Шаолиньсы, заодно осваивая боевые искусства.

Видимо, включение практики *у-шу* в процесс воспитания послушников происходило постепенно. Ее расцвет начался, скорее всего, в XVI–XVII вв. Занятия боевыми искусствами не были обязательными для всех, а представляли собой лишь одну из четырех учебных дисциплин наряду с буддийской доктриной, медициной и «гражданскими науками» (*вэнь*). Боевое мастерство подчинялось задаче достижения «просветления» в соответствии с чань-буддийской (см. т. 2 **Чань-цзун**) доктриной, предусматривающей возможность обретения высших состояний сознания в любой момент времени, в том числе в процессе любой практической деятельности.

Легенды о Шаолиньсы во многом обязаны своим происхождением специфической роли буддийских образов и идеологии в народной культуре. Ряд крупнейших направлений народного сектантства строил свою сотериологию на восходящей к буддийской школе *цзинту-цзун* идее перерождения в Чистой земле (**Цзин ту**; см. т. 2) — Западном раю. Особое место в сектах буддийского толка занимал культ **Майтрейи** (см. т. 2) — будды грядущего: его появление несет спасение членам секты, а остальные обречены на гибель. Время от времени тот или иной сектантский лидер объявлял себя Майтрейей и поднимал последователей на восстание. В результате такого восстания пала монгольская династия Юань.

Именно в среде тайных обществ и сект возникло подавляющее большинство стилей *у-шу*, которые народная традиция причисляет к «шаолиньским». Там же складывались легенды о Бодхидхарме и Шаолиньсы как священном центре боевых искусств. Распространению слухов о Шаолиньсы способствовали и бродячие «монахи-бойцы» (*у сэн*). Многие из них выдавали себя за выходцев из Шаолиньсы, в том числе «фальшивые *у сэны*» — знатоки *у-шу*, прикидывавшиеся монахами для повышения своего авторитета. Поэтому создавалось впечатление, что из Шаолиньсы, который и в лучшие времена не мог вместить более двух-трех сотен монахов, вышли многие тысячи *у сэнов*. Когда в 1555 г. Ци Цзи-гуан начал операции на Юге против морских пиратов (*во-коу*), в его войска входил отряд «шаолиньских монахов». Среди них было лишь два признанных шаолиньца, но и те обвиняли друг друга в самозванстве.

Сцена из кинофильма
«Легенда о монастыре Шаолинь»

Процессуальные искусства

В 1644 г. маньчжурские завоеватели Китая основали династию Цин («Чистая»), при которой развитие боевых искусств осуществлялось в значительной степени в антицинской среде тайных обществ и сект. Их члены жили в ожидании очистительного вихря, который сметет с лица земли тех, кто не очищен истинной верой, прежде всего маньчжурских завоевателей. Формой подготовки тела и духа к грядущим испытаниям стали боевые искусства, сопряженные со сложными видами медитации и психотренинга. Практика *у-шу* становилась ритуалом, неотделимым от повседневной жизни, путем постижения духовного учения секты. Тайные знаки сект сохранились в секуляризованных ритуалах *у-шу* до сих пор. Например, приветствие — правый кулак вложен в левую ладонь: единство *инь* [*1*] и *ян* [*1*] (см. т. 1 **Инь–ян**), соединение Луны и Солнца. Соответствующие графические элементы составляют иероглиф *мин* [*3*] — имя свергнутой маньчжурами национальной династии. Такое приветствие понималось как символ борьбы с Цинами.

По крайней мере с XVIII в. прослеживается разделение внутри тайных обществ на две основные иерархические группы. Принадлежавшие к ступени *у* [*2*] («боевого начала») постигали «истину учения» главным образом через ритуальную боевую практику. Ступень *вэнь* занимали старшие иерархи секты, носители ее «тайного знания». Среди них были и знаменитые мастера *у-шу*, например: Ван Лунь, лидер секты *багуа-цзяо* («учение восьми триграмм»), поднявшей восстание в 1774 г.; Фэн Кэ-шань (1776–1814), основатель секты *тяньли-цзяо* («учение Небесного принципа»); Гань Фэн-чи (первая пол. XVIII в.), один из «восьми великих бойцов эпохи Цин», возглавлявший отряд антицинского общества *Тянь-ди-хуй* (Союз Неба и Земли), и др. Нередко народное сознание не проводило различий между сектой и одноименной школой *у-шу*. Например, тайные общества и секты, поднявшие восстание 1899–1901 гг., вошли в историю под названием *и хэ цюань* («кулак [во имя] справедливости и гармонии») и *и хэ туань* («отряды справедливости и гармонии»). В официальных документах восставших именовали просто *цюань* [*4*] — «кулаки», т.е. традиционным обозначением рукопашных бойцов, а иностранцы презрительно называли их «боксерами». Обобщающее название этому движению дали стили боевых искусств, распространенные в пров. Шаньдун, — *и хэ шэнь цюань* («священный кулак [во имя] справедливости и гармонии»), или *и хэ цюань*. Повстанцев объединял пафос борьбы с поработителями Китая — «длинноносыми», «заморскими дьяволами» (*ян гуй*), т.е. иностранцами. Кардинальным средством борьбы с ними было избрано священное боевое искусство. Школы *у-шу* именовались у восставших *тань* [*1*] — «алтари». Старший наставник перед бойцами демонстрировал приемы под звуки гонгов, барабанов и флейт. Люди начинали двигаться в едином ритме, выкрикивая священные формулы-речитативы, восхваляющие мощь боевого искусства, призывающие духов покарать «заморских дьяволов», толпа входила в транс. В таком состоянии почти безоружные бойцы бросались под ружейный и артиллерийский огонь, не чувствуя страха и боли, и подчас одерживали пирровы победы.

Тайные общества и секты были вполне интегрированы в общество, взаимодействуя или сливаясь с легальными социальными структурами. Открыто или полулегально существовали «дворы боевых [искусств]» — *у гуань* [*2*], или просто *гуань* [*1*] («двор»). Это были школы *у-шу*, открытые для местных жителей — деревни, квартала и т.п. Занятия, проходившие во дворе при доме учителя, были по преимуществу групповыми (редко более 50 человек, обычно 20 и менее). Для них характерны монотонность, бесконечное повторение даже самых несложных приемов и комплексов. Ритм задавался ударами в барабаны или гонги, хоровым повторением речитативов, выкриками учителя. Наставники следили, чтобы тренирующиеся находились друг от друга на расстоянии не более вытянутой руки — «ощущали волоски на коже соседа». Тренирующиеся, входя в общий ритм, погружались в трансоподобные состояния. В школах *гуань* [*1*] занимались участники традиционных городских и сельских

Отряд бойцов *у-шу* монастыря Шаолиньсы

праздничных представлений *цзоу хуй* («сборищ для шествий») или *у-шу хуй* («сборищ знатоков *у-шу*»). Они выросли из рыночных представлений *ва шэ*. Участники выполняли групповые упражнения с оружием, комплексы *цюань фа* — «кулачных приемов», разыгрывали сценки по мотивам историй «о людях могучих и необычайных». Самодеятельные «актеры» делились на отряды — «палки пяти тигров», «шаолиньской палки», «ясеневого шеста» и т.п. Принадлежность к отряду передавалась по семейной линии, как и секреты отработки приемов.

С XVII в. за боевыми искусствами, соединенными с психотехникой, методами управления «пневмой»-*ци* [*1*] в организме и «пневменным» взаимодействием со средой, закрепилось название *гун-фу* — «высшее мастерство/подвижничество». Обучение *гун-фу* и во «дворах» (*гуань* [*1*]), и в камерных школах — «вратах» (*мэнь*) предусматривало применение методов психотехники, воздействия на психику и сознание ученика. Эти приемы и методы были интегрированы в комплексы (*тао лу*), выступавшие в виде «священных» и «доподлинных» форм ритуала, реализующего в движении импульсы сокровенной основы мира. С этой основой сопрягались установки и ценности группы, закреплявшиеся в самых глубоких слоях сознания. В камерных школах, где «истинная традиция» передавалась «от сердца к сердцу», это воздействие опиралось на созвучие душ ученика и учителя. Оно было призвано подвести питомца к постижению той внутренней реальности, которая уже открылась наставнику. Обретение *гун-фу* и приобщение к изначальному совершенству мироздания могло становиться самодовлеющей целью.

В то же время мотивация занятий боевыми искусствами бывала и чисто утилитарной — они давали навыки, необходимые охраннику, телохранителю, услуги которых предоставляли «охранные дворы» — *у гуань* [*2*]. Мастерство владения холодным оружием ценилось в армии, хотя в эпоху Цин в систему государственных экзаменов по военному делу входили главным образом стрельба из лука, вращение алебарды и поднятие тяжестей, а освоение приемов рукопашного боя стимулировалось мало. Среди командного состава встречались умелые бойцы, хотя учились они, как правило, у народных мастеров. Но любые занятия боевыми искусствами так или иначе сопрягались с представлением о «мастерстве» — *гун-фу* как сакральной ценности.

По крайней мере в эпоху Цин они были преимущественно групповыми. В религиозных сообществах массовые занятия доводили человека до коллективного экстаза. Им словно овладевали неведомые силы, сулившие могущество и неуязвимость. Эти силы находили выход в кровавых восстаниях, на которые периодически поднимались тайные общества и секты. Грань между *гун-фу* как внутренним ритуалом, гармонизирующим отношения человека с мирозаконом, и «боевым» ритуалом, связывающим с могучими и непредсказуемыми духами, становилась подчас опасно зыбкой.

В школах боевых искусств появлялось свое «священное писание». По преимуществу это были компиляции, в которых выдержки из трактатов теоретиков *у-шу* комбинировались с цитатами из философской классики, даосской и буддийской литературы. Компиляции комментировались, интерпретировались, а интерпретации и комментарии сами становились предметом истолкования и поводом к созданию самостоятельных текстов. Большинство текстов, создававшихся в этой среде, были достоянием «тайной» традиции школы, а знакомство с ними — знаком приобщения к таковой. К этой группе писаний примыкали сборники «речитативов/песен» (*гэ* [*4*]) или стихотворных «секретных наставлений» (*ми цзюэ*), предназначенных для заучивания наизусть и повторения во время тренировок. В народе они заменяли теоретические трактаты и для большинства практикующих воплощали всю мудрость *гун-фу*.

Мастер шаолиньского *гун-фу* Пань Го-цзин

Боевые искусства пронизывали все социальные «этажи». Для разных слоев общества на первое место выходили разные аспекты *гун-фу*: боевой — для профессиональных воинов, охранников, телохранителей, ярмарочных бой-

цов, выступавших на помостах (*лэй тай)*; религиозно-мистический и социализирующий — для адептов даосских и буддийских школ, тайных обществ; «утилитарно»-мистический — для восставших простолюдинов, стремившихся обрести неуязвимость и покровительство богов и духов; лечебно-оздоровительный — для врачевателей и их пациентов; приобщение к глубинным импульсам бытия, совершенству мира — для интеллектуальной элиты. Традиция боевых искусств так или иначе сочетала все эти аспекты.

С XIX в. трактаты, опиравшиеся на «внутренние» писания школ *у-шу*, стали публиковаться открыто. Большую популярность приобрели, в частности, составленные мастером Ван Цзун-юэ (1795–?) «Обобщающие речитативы кулачного канона» («Цюань цзин цзун гэ») и «Речитативы о тринадцати позициях» (Ши сань ши гэ») и принадлежавшие мастеру *тай цзи цюань* XIX в. Ян Цзянь-хоу «Реестр речитативов о кулаке Великого предела господина Яна» («Ян-ши тай цзи цюань пу гэ»), «Речитатив [о бое с] копьем» («Цян гэ») и др. Нередко такие труды издавались в рамках полемики разных систем и направлений между собой с целью повышения авторитета и популярности. В трактатах конца XVII — начала XX в., от Хуан Бай-цзя (Хуан Бай-сюэ, Хуан Гуй-и, Хуан Бу-ши, 1643–? — младший сын Хуан Цзун-си, автор «Нэй цзя цюань фа» — «Приемов кулачного [боя] школы внутреннего [стиля]» и «Ван Чжэн-нань чжуань» — «Жизнеописания Ван Чжэн-наня [1616–1669]». — *Ред.*) до Сунь Лу-тана (Сунь Фу-цюань, 1861–1932, мастер *тай цзи цюань, син и цюань, ба гуа чжан*) и др., содержатся наиболее систематические и обобщенные сведения о теории *у-шу*. Большинство известных ныне традиционных стилей и школ *у-шу* окончательно оформились и получили названия в XVIII–XIX вв. Если в XVI в. Ци Цзи-гуан мог насчитать чуть более десятка школ, то в XX в. вошли сотни.

В начале XX в. стали создаваться организации *у-шу* нового типа, сочетавшие функции учебного заведения и культурно-спортивного центра. Некоторые из них существовали при поддержке государства, политических или общественных объединений. В числе первых была Ассоциация утонченных боевых [искусств] (*Цзин-у-хуй*), основанная в Шанхае в 1909 г. (первоначально именовалась Институтом утонченных боевых [искусств]). Ассоциация разработала программы обучения, аттестационные и выпускные нормативы, выдавала дипломы, начала издавать методические пособия по *у-шу*. В то же время первоначально она сохраняла многие черты традиционных школ: за основу организации была взята структура тайных союзов, вступавшие давали клятву, носили одинаковую одежду, современные формы преподавания сочетались с традиционными.

В 1920-х годах боевые искусства получили новое обобщающее название — *го шу* («национальное искусство»). Утвердившееся в 1927 г. в Нанкине Национальное правительство, образованное партией Гоминьдан, взяло курс на огосударствление боевых искусств. При покровительстве администрации в Нанкине 10 октября 1927 г. был создан Исследовательский институт национального искусства (*Го шу яньцзю-со*), на основе которого выросла Центральная академия национального искусства. В 1933 г. при Академии был открыт Специализированный физкультурный институт *го шу*, который готовил преподавательские кадры. В 1930-е годы по инициативе местных властей повсеместно стали создаваться «школы национального искусства» (*го шу гуань*), выполнявшие функции учебных центров и местных ассоциаций *у-шу*. Первые спортивные турниры по *го шу* включали выполнение одиночных, парных и групповых комплексов (*тао лу*), а также схватки по борьбе *шуай цзяо* и рукопашному бою без оружия (*сань да* — букв. «рассеянные удары») и с традиционным оружием.

Демонстрация упражнений *у-шу*

У-шу не могли не затронуть общекультурные тенденции. Многие интеллектуалы видели путь к преодолению отсталости страны в принятии критериев и методик западной науки, которая противопоставлялась китайской «метафизике» — традиционным теориям и способам мышления.

Дискуссия о науке и метафизике (см. т. 1) была распространена на область боевых искусств. Однако сколько-нибудь ясного представления о научном методе применительно к *у-шу* у модернизаторов не было. Они ограничивались критикой клановости и закрытости школ *у-шу*, нападками на непонятность «метафизики» (**сюань-сюэ** – букв. «учение о сокровенном/таинственное учение»; см. т. 1) и вульгаризаторскими объяснениями пользы от занятий *у-шу*. «Новое» *у-шу* было нацелено на унифицированное обучение больших групп, когда учителю было не до тонкостей духовного и психического настроя ученика. Тем не менее *го шу* прочно вошло в государственную систему образования, к нему применяли тот же термин *ти юй* («физическое воспитание/спорт»), что и к гимнастике, легкой атлетике, футболу, даже облавным шашкам. *Го шу* преподавали во всех военных учебных заведениях, в университетах и школах. Параллельно с государственными формами существовали традиционные школы *го шу*, часто как «институты» и «исследовательские общества». Занятия *у-шу* не прекращались и в районах, занятых войсками **Коммунистической партии Китая** (см. т. 4): они считались одним из способов поддержания духа бойцов.

В КНР формирование нового *у-шу* как части государственной системы физического воспитания началось в 1950-е годы. Контуры реформы были в основном намечены отделом *у-шу* Спорткомитета КНР. Для отделения «старого» *у-шу* от официально одобряемого вида физической культуры было решено создавать нормативные комплексы (*тао лу)*. Преподавание боевых аспектов *у-шу* и поединки были запрещены как потенциальные источники опасности для общественного порядка. Усилия по созданию нормативного *у-шу* привели к появлению в конце 1950-х годов унифицированного спортивного гимнастического стиля *чан цюань* («длинный кулак»), в который стали включать и акробатические элементы. Была сформирована единая техническая база спортивного *у-шу* — стойки (позиции), передвижения, удары с типологией и номенклатурой. На основе типовой техники были разработаны нормативные комплексы упражнений с копьем, палкой, прямым и изогнутым (широким) мечами. Со временем в программу состязаний были введены произвольные комплексы, которые спортсмены и их тренеры составляли самостоятельно по определенным правилам. Традиционные комплексы могли демонстрироваться на показательных выступлениях. Методика преподавания, формы и построение тренировок были скопированы со спортивной гимнастики. Если *чан цюань* и упражнения с оружием стали видом спорта, в котором успеха могли добиваться лишь молодые спортсмены, то главным оздоровительным стилем нового *у-шу* стал *тай цзи цюань*. Для массового освоения были специально созданы комплексы *тай цзи цюань* «24 приема/формы» и «48 приемов/форм», основанные на «стиле Яна» (т.е. Ян Цзянь-хоу). Преподавание нормативных комплексов внедрялось в вузах, средних школах и даже детских садах, на предприятиях.

Новые методические и организационные основания *у-шу* привели к появлению феномена, качественно отличавшегося от традиционных боевых искусств. Уже возникновение стандартизированной методики преподавания разрушало традицию, в которой конкретным воплощением способов обучения и самой школы был учитель-отец (*ши фу* [*2*]) как уникальный объект подражания. Духовный авторитет делал его заметной фигурой в местном обществе, часто — неформальным лидером. Совершенно иной статус имел спортивный тренер. Сведение критериев мастерства к правильному выполнению движений и спортивным победам оставляло вне сферы *у-шу* целый мир специфических духовно-нравственных императивов, образов, ассоциаций, мировоззренческих установок. Они продолжали существовать в традиционных школах, которые становились еще более замкнутыми и малочисленными.

Средневековая стенопись в Шаолиньсы (фрагмент)

В период «культурной революции» (1966–1976; см. т. 4) *у-шу* было объявлено «влиятельным реакционным учением», «старым феодальным пережитком». Народным мастерам было запрещено вести занятия, запрещались на-

родные праздники с демонстрацией комплексов *у-шу*. Названия традиционных стилей и даже некоторые термины, напоминающие о «пережитках феодальной идеологии», например *тай цзи цюань* («кулак Великого предела»), *фа цзинь* («выброс усилия») и т.п., нельзя было упоминать в печати. Древние речевки, произносимые во время тренировки, заменялись новыми: «Высоко поднимем знамя идей Мао Цзэ-дуна!», «Разобьем собачьи головы гегемонистам!» и т.п. Создавались новые комплексы и даже «стили»: *юй лу цюань* («кулак цитатника/записей высказываний», название ассоциируется со знаменитой красной книжечкой **«Мао чжуси юйлу»** (см. т. 4) — сборником цитат из произведений **Мао Цзэдуна** (см. т. 3, 4), выполненным в традиционном жанре «записей высказываний» — *юй лу*), *чжун цзы цюань* («кулак искренности» — напоминание о том, что у человека не должно быть тайн от партии) и др. Многие мастера прошли через тюрьмы и лагеря.

В начале 1970-х годов ограничения, наложенные на *у-шу*, были ослаблены, возобновились показательные выступления. С конца 1970-х годов по этой тематике стали проводиться научные конференции, издаваться книги и статьи, появились периодические издания. С 1982 г. устраиваются турниры по рукопашному бою — *сань да*. Спортсмены выступают на неогражденном помосте в облегченных боксерских перчатках и шлемах. В поединке используются удары руками и ногами, броски. В 1974–1984 гг. были разработаны правила соревнований, отразившие попытки достичь компромисса между «государственным» и народным *у-шу*. Хотя в программу соревнований введены традиционные стили и упражнения с оружием, ее основу составляют унифицированные, искусственно созданные спортивные стили *чан цюань, нань цюань* («южный кулак») и *тай цзи цюань* (на основе «стиля Яна»). Стиль/школа здесь понимается как набор движений и специфических особенностей их выполнения, а не духовное единство многих поколений мастеров. Народное и «государственное» *у-шу* остались двумя разными видами культурной практики с несопоставимыми ценностями, идеалами и методами воспитания.

В 1980-е годы начали проводиться «пригласительные» соревнования с участием зарубежных спортсменов, в другие страны посылались команды с показательными выступлениями. В 1991 г. создана Международная федерация *у-шу*, куда вошли национальные федерации КНР, США, Франции, Мексики, Польши, России и ряда других стран. В КНР базируются многие другие международные организации, провозглашающие своей целью распространение и развитие китайских боевых искусств, в том числе Международная федерация шаолиньских боевых искусств (*Гоцзи шаолинь ляньхэхуй*), Всемирное содружество ассоциаций физического воспитания утонченными боевыми [искусствами] (*Шицзе цзин у тиюйхуй ляньи цзигоу*) и т.д.

Формы и способы существования традиционного *у-шу* оказывали воздействие на боевые искусства многих сопредельных народов, прежде всего конфуцианского культурного региона — Японии, Кореи, Вьетнама. Там, как и поныне у многих национальных меньшинств Китая, существовали боевые танцы, объединявшие воинскую тренировку и ритуальное действо, были свои способы подготовки воинов и обучения искусству боя. Культурное влияние Китая приводило к заимствованию не только боевой методики (формализованные комплексы движений, обучение, основанное на скрупулезном подражании учителю), но и способов ее осмысления в категориях китайской классической и отчасти буддийской философии, в контексте религиозного ритуала. В странах, народы которых контактировали с китайцами в повседневной жизни, привились закрытые и полузакрытые местные школы боевых искусств.

Но в этих странах боевые искусства обрели свое лицо и играли в культуре и массовом сознании роль, отличную от таковой в Китае. Его традиционные боевые искусства за границей практиковались в первую очередь в китайской диаспоре, важным конституирующим элементом которой стали тайные общества, тесно связанные с *у-шу*. Со временем китайские школы боевых искусств

Знаменитый гонконгский актер Хун Цзинь-бао (Саммо Хунг)

коммерциализировались, стали принимать некитайцев и познакомили Запад с *гун-фу/кунфу*. Возникало немало школ и стилей, имеющих отличия от традиционных китайских боевых искусств. Бум популярности *кунфу* пришелся на начало 1970-х годов, появились пропагандировавшие его организации, книги, журналы и фильмы. В начале 1980-х годов мода на китайские боевые искусства достигла СССР. В Российской Федерации спортивные формы китайских боевых искусств развивает Федерация *у-шу* России, пользующаяся поддержкой государственных ведомств и с 1999 г. издающая журнал «Ушу — боевые искусства и оздоровительные системы». Изучением и распространением китайских боевых искусств занимаются также различные общественные организации, в том числе являющиеся членами международных союзов (Генеральная федерация традиционного *у-шу* Цзинъу, Федерация шаолиньских боевых искусств и др.).

А.А. Маслов, А.Г. Юркевич

Стили и школы

Грань между понятиями «стиль» и «школа» применительно к *у-шу* определить не всегда легко. Для традиционной китайской культуры это разграничение не было актуальным, оно имеет смысл главным образом для современного понимания данного феномена. Школа обычно обозначается иероглифом *мэнь* («врата») или *цзя* [*2*] («семья»). Если «дворы» *гуань* [*1*] представляли внешний, экзотерический пласт традиции *у-шу*, то ее эзотерический слой воплощен камерными, закрытыми школами *мэнь* («врата/двор»). Школы, выросшие внутри религиозных сект, могут именоваться *цзяо* [*1*] («учение») или *дао* («путь»). Стили обозначаются как *цюань* [*4*] («кулак/кулачное [искусство]»), *цюань-пай* («направление кулачного [искусства]»), *пай, лю-пай* («группа/направление/течение»). Термин *ши* [*5*] («образец/тип») охватывает совокупность приемов и особенностей их выполнения. В обиходе понятия «школа» и «стиль» часто не различаются, а названия школы и стиля могут совпадать (например, *ху цюань* — «кулак тигра» может означать и «школа тигра» и «стиль тигра»; *Чэнь ши тай цзи цюань* — «Приемы/стиль/школа кулака Великого предела [мастера] Чэня»).

Но между стилем и школой существуют различия как формального, так и психологического характера. Стиль — понятие более широкое, содержательно связанное с мифологизированным происхождением охватываемого явления, например, от полулегендарной или знаменитой (по другим причинам) личности, а также институции и местности. Так, предание *тай цзи цюань* начинает свою историю с таинственного даоса Чжан Сань-фэна (XIII в.), а *шао-линь цюань* — с полулегендарного основателя *чань*-буддизма Бодхидхармы (V–VI вв.). Существуют стили, возводимые к Конфуцию, мифическому императору/первопредку Хуан-ди, древнему стратегу Сунь-цзы (см. также т. 1 **«Сунь-цзы»**) и др. Персона основателя стиля всегда мифологизирована и символична. Она воплощает духовную мощь, идущую от века. Мифологема происхождения может быть связана с животным: таковы рассказы о рождении стилей *у-шу* из наблюдений за боем богомола, обезьяны, птицы со змеей и т.п. Это отголосок тотемных культов и выражение веры в природную мудрость и мощь, воплощенную в боевом искусстве. Между одноименными стилями (например, «кулак богомола» — *танлан цюань*), практикуемыми в разных районах страны, может быть мало сходства — роднит их только предание. Добрая треть стилей *у-шу* возводит свое происхождение к школе монастыря Шаолиньсы, которая на самом деле крайне специфична. Многие стили избрали своим символом горы Уданшань в пров. Сычуань, известные даосскими обителями, или горы Эмэйшань, имеющие такую же славу. В отличие от стиля, центром школы является личность конкретного наставника, воплощающего многовековую традицию. Стиль воспроизводит матрицу рода, происходящего от одного предка, а школа — структуру клана (фратрии). Секреты мастерства в школах *у-шу* передавались главным образом по семейной линии, а ученики, принятые со стороны, могли включаться в генеалогические книги (семейные хроники — *цзя пу*), куда заносились имена только тех, кого глава школы признал носителем ее «истинной традиции». Наряду с личностью конкретного мастера, иерархией во главе с харизмати-

Чжан Сань-фэн

ческим учителем (*ши фу* [*2*]), наличием развитого предания, священных трактатов и генеалогических книг школу отличает единство технических приемов и теоретических постулатов, формализованных комплексов упражнений (*тао лу*) и методов тренировки. Изменения техники и предания, связанные с яркой личностью мастера, ведут к рождению новой школы.

Исторически школы как реально-контактные группы начали складываться раньше, чем стили — условно-контактные группы. Стили возникали на основе субъективного ощущения мистического единства разных школ, а также в результате дробления одной или нескольких родственных школ. В хрониках XVI–XVII вв. встречаются упоминания лишь о школах, возглавляемых конкретными мастерами, но не о стилях, которые возникают через полтора-два столетия. До середины XVIII в. школы и стили были анонимны, их называли просто *цюань* [*4*] («кулак») или *чан цюань* («длинный кулак»). Наименования первых школ и стилей возникали, видимо, из названий известных комплексов (*тао лу*): *хун цюань* — «красный кулак», *лохань цюань* — «кулак архата» (см. т. 2 **Лохань**) и т.п. В XIX–XX вв. насчитывалось несколько тысяч школ. На их структуру, формы взаимоотношений и систему обучения влияли, с одной стороны, традиционная семейная организация, с другой — принципы жизни религиозной общины.

Появлению школ предшествовали народные общества боевых искусств (*шэ* [*3*], или *цюань шэ* — «общества кулачного [боя]»), возникшие в X–XII вв. и часто сливавшиеся с религиозными сектами. В XVII–XIX вв. такие общества стали особенно массовыми, что связано с усилением противостояния традиционных общественных структур и имперских государственных в период маньчжурского господства. Из «обществ»-*шэ* [*3*] вырастали «дворы боевых [искусств]» (*у гуань* [*2*]), а также составлявшие их сердцевину камерные школы-*мэнь*. В XVI в. профессиональный воин Ци Цзи-гуан воспринимал школу или стиль как кодифицированный набор приемов и принципов ведения боя. Позднее для членов школы-*мэнь* она представляла некую целостность — единство всех поколений учителей-учеников и непрерывность «истинной передачи» (*чжэнь чуань*).

Слово *чуань* [*1*] — «передача» — может трактоваться и как обозначение традиции, которая должна вести к обретению высшего мастерства (*гун-фу*). В сознании адептов школ-*мэнь* «истинная традиция/передача истинности» (*чжэнь чуань*) — единственный путь преемствования мастерства (*гун-фу*), ибо несет в себе манифестацию **дао**, некий духовный импульс — «благодать/добродетель/благую мощь» (**дэ [1]**). Она была воплощена в Первоучителе — обычно легендарном основателе школы — и транслируется в едином теле школы через череду «пресветлых наставников» (*мин ши* [*1*]), или «учителей-отцов» (*ши фу* [*2*]). Передача *дэ* [*1*] — бескорыстный дар, который тем не менее требует отклика, прежде всего абсолютной искренности и готовности нести дальше воспринятую «истину» (**чжэнь [1]**; все ст. см. т. 1), стоящую за внешними поступками и приемами. У учителя могли быть десятки учеников, из которых только один-два преемствовали «истинную традицию», и их имена заносились в генеалогическую книгу школы. Поскольку «истинная традиция» передается в акте интимного духовного общения, она именуется также «тайной передачей» (*ми чуань*). Отдельные компоненты «тайности» могут быть символами приобщения к определенной ступени постижения традиции — например, опасные разделы техники: особенности воздействия на жизненно важные точки или психику противника, использование медикаментозных средств и т.п. Однако к тайной передаче парадоксальным образом могут относиться приемы, комплексы, принципы и упражнения, которые становятся известны ученику с первых месяцев обучения, поскольку тайна в традиционных школах боевых искусств — не только то, о чем нельзя говорить прилюдно, но и то, что невозможно сказать. Тайна отражает «сокровенность» *дао*, которое специально не прячется, но постигаемо не всеми, она открывается в отклике сознания ученика на выполнение *тао лу*, озвучивание мистического текста школы и т.п.

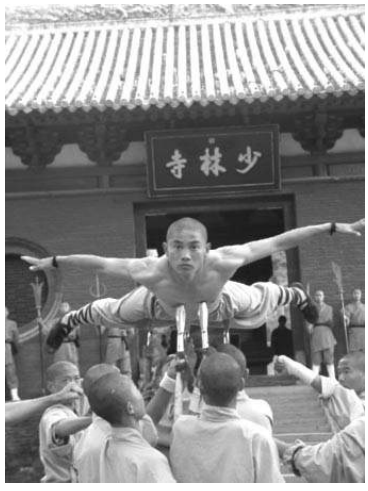
Стиль «кулак богомола»

Поведение тех, кто был причастен к школе *у-шу*, определялось кодексом *у дэ* [*1*] — «боевой добродетели/благодати», воспринимавшимся как нечто неизмеримо большее, нежели моральные заповеди бойца. Правила *у дэ* [*1*] отож-

дествлялись с соблюдением ритуальных норм, как общепринятых, так и специфичных для школы, тайного общества и религиозной общины. Значительная их часть касалась ответственности наставника за передачу искусства недостойным — «негуманным» (*бу жэнь*; см. т. 1 **Жэнь [2]**), пьяницам, игрокам, нечистым на руку и т.п. Нормы *у дэ* [*1*] могли ограничивать применение боевых приемов, например нацеливать на остановку противника посредством болевого воздействия без нанесения ему серьезных повреждений. В то же время требования *у дэ* [*1*] могли отличаться весьма радикальным практицизмом: «Пройди мимо обидчика, не замечая. Но если вступил в поединок — убей одним ударом». Предписывалось без нужды не демонстрировать технику своей школы, не вступать в поединки с представителями других школ, если не затронута «честь семьи». Требования *у дэ* [*1*] могли включать умение распознавать представителя своей школы — по типу приветствия, способу держать палочки для еды, посох, по медальону, татуировке, закатанному особым образом рукаву или штанине и т.п. Кодексы «боевой добродетели/благодати» могли запрещать употребление вина и мяса, включать ограничения половой жизни и другие, предписанные той или иной религиозной доктриной. Правила соответствовали эпохе: например, при Цин могли включать призывы к возрождению национальной династии Мин, другие подобные лозунги.

Есть несколько основных традиционных систем классификации стилей и школ боевых искусств. Самая известная — деление на стили «внутренние» (*нэй цзя* — «внутренняя семья»/«мастера внутреннего [стиля]») и «внешние» (*вай цзя* — «внешняя семья»/«мастера внешнего [стиля]»). Наиболее крупные стили, скорее стилевые направления, которые народная традиция относит к «внутренней семье», — это *тай цзи цюань* («кулак Великого предела»), *ба гуа чжан* («ладонь восьми триграмм») и *син и цюань (*«кулак тела/формы и воли/идеи»). Существует также самостоятельный стиль *нэй цзя цюань* («кулак внутренней семьи»), не имеющий отношения к перечисленным. Знаменитый «шаолиньский кулак» принято относить к «внешней семье». Отличия *нэй цзя* от *вай цзя* представляются следующими: во «внутренних» стилях в основном «применяется внутренняя пневма-*ци* [*1*]», в результате чего внешние действия становятся проекцией внутренних метаморфоз, а «внешние» стили делают упор на физическую (мускульную) силу. Утверждают также, что «внешние» стили отличаются жесткими, быстрыми движениями, а «внутренние» — мягкими, плавными, а также акцентом на использование силы соперника. Однако методики управления внутренней «пневмой»-*ци* [*1*] имеет любая школа боя. Многообразием и сложностью таких методик отличается, например, исконный *шао-линь цюань*, который принято относить к «внешним» стилям. Комплексы некоторых «внутренних» стилей изобилуют резкими, жесткими ударами. Разделение стилей на «внутренние» и «внешние» обусловлено определенными культурно-психологическими установками, являясь отголоском того «прорыва» в постижении внутренней сути *гун-фу*, который произошел первоначально в нескольких отдельных школах.

Видимо, примерно в XVII в. технический арсенал боевых искусств в некоторых школах стал целенаправленно соединяться с психоэнергетической практикой «внутренней работы» (*нэй гун*). Приемы и движения стали осмысляться в терминах управления пневмой-*ци* [*1*] и «просветления внутренней природы» человека. Трактаты ведущих теоретиков боевых искусств XVI в. еще не содержат никаких намеков на эти аспекты искусства боя, которые впоследствии стали считаться важнейшими. Впервые такое соединение обнаруживается именно в стилях *син и цюань*, *тай цзи цюань* и *ба гуа чжан*, апологеты которых, подчеркивая свои достоинства, обвиняли другие стили в «неистинности». В категориях китайской культуры эти инвективы выглядели как разделение школ на «внутренние», т.е. приобщенные к сердцевине традиции, и «внешние». Но в XIX в., когда было создано подавляющее большинство полемических трактатов по боевым искусствам, такое противопоставление уже было не вполне корректным: принципы и методы «внутренней работы» и «пестования природных свойств» давно использовались всеми школами боевых искусств независимо от того, жесткие



Выступление шаолиньских монахов

или мягкие, резкие или плавные, размашистые или короткие движения в них доминировали. Тем не менее указанное разделение, отвечавшее общекультурной традиции, уже обрело формальную аргументацию, которая сама по себе стала традиционной. Она не устраивает только некоторых идеологов школ, которые принято относить к «внешним». У них свои критерии «внешнего» и «внутреннего»: например, в Шаолиньсы считают «внутренней» собственно монастырскую традицию, а все то, что практикуют миряне за пределами обители, — «внешней семьей».

Другой тип классификации — выделение шаолиньского, уданского и эмэйского направлений. Их обозначения указывают на место происхождения (монастырь Шаолиньсы, горы Уданшань и Эмэйшань) как сакральный центр. Стили и школы в рамках этих направлений объединяются легендарными версиями своего происхождения. Понятие «шаолиньское направление» (*Шаолинь пай*) значительно шире *Шао-линь цюань* («шаолиньский кулак»). Последний термин обозначает школу, которая практикуется непосредственно в монастыре, а также ряд стилей, которые выросли из монастырских комплексов, — *хун цюань* («красный кулак»), *лохань цюань* («кулак архатов»), *мэй хуа цюань* («кулак цветка сливы»), *пао цюань* («взрывающийся кулак»). Но под этими названиями могут фигурировать технически разные школы, в том числе не имеющие отношения к Шаолиньсы. Единственным критерием отнесения к *Шао-линь пай* служит внутреннее предание школы, возводящее ее исток к Бодхидхарме и легендарной обители. Уданское направление (*Удан пай*) принято считать даосским — горы Уданшань в пров. Хубэй издревле считались центром даосизма. Часто с ним отождествляются «внутренние» стили, на самом деле возникшие за пределами Хубэя. Основанием для причисления стиля или школы к этому направлению не всегда служит даже предание: например, носители стиля *син и цюань*, который причисляется к «внутренней семье» и потому к *Удан пай*, ведут его легендарную историю от Шаолиньсы. Скорее здесь играют роль следы даосской фразеологии в теоретических построениях той или иной школы. Лишь довольно узкое эмэйское направление (*Эмэй пай*), хотя и с некоторой долей условности, можно определить как совокупность стилей и школ, возникших в горах Эмэйшань пров. Сычуань, славившихся даосскими и чань-буддийскими обителями.

Иногда говорят о стилях «даосского» и «буддийского» происхождения. К первым относят стили и школы с разработанной теорией, оперирующей категориями традиционной антропокосмологии, нумерологии, даосскими идеологемами. Школы, в которых теоретические тонкости играют меньшую роль, принято причислять к «буддийским». В реальности огромное большинство стилей *у-шу* не имеет отношения ни к даосским обителям, ни к буддийским монастырям.

Различают также стили «длинного кулака» (*чан цюань*) и «коротких ударов» (*дуань да*). Это разделение известно с XVI в. Знаменитый воин и теоретик Чэн Цзун-ю (Чэн Чун-доу, в «Гэн юй шэн цзи» — «Выработке дополнительного мастерства», «Вэнь да пянь» — «Разделе вопросов и ответов». — *Ред.*) писал: «Длинный кулак — это категория [стилей *у-шу*, идущая от основателя династии Сун] Тай-цзу [927–976] и мастера Вэня. Короткие удары — это категория, [идущая от] Мянь Чжана [XV — нач. XVI в.] и мастера Жэня».

К стилям «длинного кулака» принято относить те, в которых преобладают удары, выполняемые с полным выпрямлением конечности, растянутые стойки, широкоамплитудные движения, предполагающие ведение боя главным образом на дальней дистанции. В стиле «коротких ударов» — высокая плотность движений, при ударе конечности, как правило, до конца не выпрямляются, используются многочисленные нырки, уклоны, удары локтями и коленями — все, что можно применить в ближнем бою. В чистом виде такие стили почти не встречаются, но традиционно считается, что *дуань да* распространен на Юге, а на Севере они смешались. Данное деление характеризует отношение теоретиков *у-шу* XVI–XVII вв. к стилям и школам, которые воспринимались как комплексы технических приемов и принципов боя без рассмотрения их духовного содержания.

Деление стилей на «южные» и «северные», возникшее, видимо, в XVII в., отличается неопределенно-

Обучение по методам уданской школы у-шу

стью. По одной из версий, основными представителями «южной» группы считались стили уданского направления, а «северной» — шаолиньского. К «южным» относят также «внутренние», «даосские» стили, к «северным» — «внешние», «буддийские» и т.п. Логически эту классификацию объяснить невозможно, в ее основе лежат исключительно культурно-психологические факторы. В традиционных бинарных оппозициях юг доминирует над севером, внутреннее — над внешним; отсюда отождествление «южных» и «внутренних» стилей. По другой версии, южане больше используют в бою руки, а северяне — ноги. Но и этот критерий скорее отражает лишь общие тенденции, поскольку, например, есть южные стили, где удары ногами явно преобладают.

В 1920-е теоретики Федерации утонченных боевых [искусств] (*Цзин-у-хуй*) в Шанхае предложили свой вариант выделения стилевых направлений на основе традиционных представлений о специфике культурных регионов. Они определили категории стилей течения р. Хуанхэ, течения р. Янцзы и течения р. Чжуцзян. Однако эта классификация оказалась пригодной только для тех стилей, что практиковались в самой Федерации, за ее пределами осталось много других стилей и школ.

Западный исследователь в китайских системах классификации усмотрит множество противоречий: здесь используется особый символический язык, позволяющий обозначать нюансы смыслов, несущественные для инокультурного сознания, но принципиальные для носителей данной модели мира.

А.А. Маслов при участии А.Г. Юркевича

Философско-теоретические аспекты

Вопреки распространенному на Западе мнению собственной философии китайские боевые искусства не имели. В традиции *гун-фу* используются понятия, доктрины и идеологемы разных религиозно-философских систем — даосизма, буддизма, конфуцианства, даже ислама (в тех течениях боевых искусств, которые практиковались в среде *хуйцзу* — китайских мусульман; см. т. 2 **Ислам**). В разных школах и стилях те или иные духовные и философские течения могли доминировать: например, стиль *тай цзи цюань* основан преимущественно на неоконфуцианских и даосских философских посылках, *Шао-линь цюань* стал «прикладным» выражением буддизма, *ча/чжа цюань* складывался в среде китайских мусульман. Однако большинство стилей и школ формировалось при решающем влиянии религиозного и философского синкретизма.

Теоретическое осмысление здесь касалось прежде всего практических целей, значения и принципов выполнения приемов и отдельных движений, физических и психических действий. Целенаправленное соединение философских доктрин с практикой отдельных школ началось, видимо, не ранее XVII–XVIII вв., когда боевые искусства стали рассматриваться как самодовлеющее средство духовной самореализации, воспитания человека для приобщения к запредельной истине. Такое соединение было подготовлено интеграцией в *у-шу* приемов психотехники и воздействия на сознание адептов, развивавшихся в сфере религиозной или квазирелигиозной практики. Способы теоретического осмысления этих приемов и методик, пришедшие из неоконфуцианских, даосских и буддийских трактатов, воспринимались и трансформировались в народной среде применительно к «боевым» ритуалам. Например, все школы *у-шу* так или иначе солидарны с высказыванием мастера стиля *син и цюань* Чэнь Чжуна (XIX в.): «Пути боевых искусств сходятся к срединному *дао*». Смысл *у-шу* — в постижении *дао*, т.е. универсального Пути всего сущего. *Дао* рождает все вещи и явления мира, пребывая в его сокровенной глубине, оставаясь непроявленным и невидимым. Однако человек может приобщиться к нему, тогда *дао* воплотится в его жизни, мыслях и поступках. Одним из средств такого приобщения и одновременно выражения импульсов *дао* стали боевые искусства.

Афиша фильма по *гун-фу*

Фундаментальное для китайской мысли представление о гомоморфизме (подобии) макро- и микрокосма обусловило применение единого языка космологии и космогонии в опи-

сании любых процессов и явлений, в том числе *у-шу*. Всякий процесс понимался по аналогии с космогенезом: в абсолютной целостности и нерасчленимости *дао* — в Беспредельном (*у цзи*) — возникает предел соположения полярных сил *инь* [*1*] и *ян* [*1*], движения и покоя — Великий предел (**тай цзи**; см. т. 1, 2). Как только движение нарушит абсолютный баланс этих начал, начинает раскручиваться спираль *дао*, осуществляется своего рода программа Великого предела. *Инь* [*1*] и *ян* [*1*], доходя до предела, превращаются в свою противоположность. В *у-шу* понятия *инь* [*1*] и *ян* [*1*] служат для классификации любых полярных качеств состояния или действия: соответственно движения и покоя, поступательного и возвратного движения, энергетической «опустошенности» (*сюй*) и «наполненности» (*ши* [*2*]) и т.д. Как *ян* [*1*] могут описываться, например, шаг вперед, растяжение, движение вверх и влево, как *инь* [*1*] — шаг назад, сжатие, движение вниз и вправо, причем каждое движение и состояние можно представить тоже разделенными на аспекты *инь* [*1*] и *ян*.[*1*].

Каждое из «двух начал / двоицы образов» (*лян и*) мироздания, в свою очередь, делится на *инь* [*1*] и *ян* [*1*] («малое» и «великое» *инь* [*1*] — *шао инь*, *тай инь*, «малое» и «великое» *ян* [*1*] — *шао ян*, *тай ян*), порождая «четыре символа» (**сы сян**; см. т. 1). Следующий этап космогенеза — возникновение «пяти элементов/стихий/фаз» (**у син**; см. т. 1), выражающих структурно-процессуальный аспект мирового круговорота. «Пять элементов» представляют собой, с одной стороны, результат развертывания «четырех образов» в пространственно-процессуальную структуру, у которой появляется центр (с ним соотносится элемент «почва»), с другой — стяжение двоичной и троичной матриц. Последнюю — «три начала/ценности/материала» (**сань цай**; см. т. 1) — дает добавление к оппозиции *инь–ян*, инверсно корреспондирующей с Небом и Землей, среднего (*чжун* [*1*]) между ними, корреспондирующего с третьим из главнейших компонентов мироздания — Человеком. Помимо этого компоненты данной триады означают: в соотнесении с Небом — солнце, луну и звезды, с Землей — воду, огонь и ветер (или реки, долины и горы), а с Человеком — субстанции-качества, обусловливающие его существование, физиологические и психические функции: «семя»-**цзин [3]** (см. т. 1, 3), «пневму»-*ци* [*1*] и «дух»-**шэнь [1]** (см. т. 1, 2). В литературе по *у-шу* «три начала/ценности/материала» имеют разнообразную интерпретацию: деление тела — верх (голова), середина (руки), низ (ноги) или голова, верхняя часть туловища, нижняя часть туловища и ноги; деление лица — лоб, щеки, подбородок; три сустава конечностей; «три центра» — сердце либо темя, центры ладоней и стоп; три уровня практики и т.д. «Четыре символа» (*сы сян*) обычно соотносятся с пространством и временем — сторонами света и временами года, а в *у-шу* — с конечностями, внутренними органами, перемещениями вперед, назад, влево и вправо, «четырьмя кончиками» (*сы шао*) — языком, зубами, ногтями, волосами и т.п. «Пять элементов», соединившие четную и нечетную классификационные матрицы в образах важнейших агентов хозяйственной жизни человека (дерево — огонь — почва — металл — вода), считаются одним из самых содержательных символов мироздания. Они соотносятся с вещами и явлениями всех родов — от планет, фаз годового и суточного циклов до внутренних органов и составляющих человеческого тела — сухожилий, сосудов, мышц, кожи и костей, а также эмоций, звуков и т.д. В *у-шу* широко используется эта универсальная символика.

Выступление по *у-шу*

Последующее двоичное деление «четырех символов» приводит к восьми триграммам (*ба гуа)*, кодирующим систему «перемен», «изменений», «трансформаций» (*и* [*4*], *бянь* [*2*], *хуа* [*1*]), которая охватывает весь мир. Триграммы, обладающие множеством пространственно-временных коррелятов, могли рассматриваться в *у-шу* как символические аналоги частей тела, функциональных систем организма, физических и «энергетических» «соединений» и «разрывов», качеств движения и усилия, совокупностей технических действий, состояний различных частей тела и других аспектов «антропокосмической реальности». Например, триграмма *Цянь* [*1*] (творчество, крепость, небо, металл, отец, голова, великое *ян* [*1*]) соотносится с полнолунием, летним солнцестоянием, периодом суток примерно с 7.30 до 10.30, а в разных схемах, принятых в *у-шу*, с головой (в физическом и «энергетическом» пла-

не); одним из «восьми суставов» конечностей; «тремя (энергетическими) соединениями» в шее (достигается выпрямлением шеи), во рту (закрытый рот) и в низу живота; плечом, локтем и кистью; левой рукой от кисти до локтя; «жесткостью» в руках и т.д.

Триграммы, расположенные круго- или квадратообразно по странам и полустранам света, вместе с центром составляют нумерологическую фигуру «девять дворцов» (*цзю гун*). «Дворцы» соотносятся с «девятью небесами», девятью областями земли, девятью отверстиями человеческого тела и т.п., а числовые значения их позиций соответствуют числам «магического креста» *Хэ ту* и магического квадрата *Ло шу* (см. т. 1 **Хэ ту**, **ло шу**). В традиционной науке с помощью «девяти дворцов», сопряженных с другими нумерологическими структурами, проводились вычисления, которые, например, в медицине помогали определить способ лечения, акупунтурные точки для воздействия на них в соответствии с заболеваниями, состоянием больного, временем года и т.п. В *у-шу* эта фигура могла служить схемой перемещений в пространстве: например, в землю вкапывались девять столбов для обозначения противника, а ученик отрабатывал способы перемещений, передвигаясь от одного к другому по заданной схеме, моделирующей космические процессы.

Подобным образом могла использоваться и схема «пяти элементов»: бойцы перемещались, переступая с одного вбитого в землю колышка на другой, или уворачивались от соответственно развешанных мешков с песком и т.п. По модели *у син* [*1*] строится также целый стиль *у-шу — син и цюань* («кулак тела/формы и воли/идеи»). Пять его базовых приемов обозначены названиями «элементов» и соотнесены друг с другом по принципам, главные из которых — «порождение» (*шэн* [*2*]) и «преодоление» (*кэ* [*4*]), являющиеся также главными во взаимодействиях «пяти элементов». Например, рубящий удар ребром ладони соответствует «металлу», который «преодолевает» «дерево». Это ассоциируется с образом металлического топора, срубающего дерево. «Металлу» соответствует внутренний орган — легкие и внешний орган дыхания — нос. Проводя такой удар, следует особыми способами стимулировать пневму-*ци* [*1*] легких и сконцентрироваться на ее прохождении через нос.

Комбинации восьми триграмм образуют 64 гексаграммы, которые тоже имеют специфические соответствия в *у-шу* (например, 64 базовых движения в *ба гуа чжан* и т.д.). В стиле *ба гуа чжан* каждый из 8 основных комплексов выполняется по кругу (символ Неба) и включает в себя 7 вариантов изменения положений ладоней («превращений ладоней») с возвратом в исходное положение, а каждое «превращение» исполняется на трех уровнях, соответствующих триаде *сань цай*. Получается 56 комплексов и 168 фигур. Эти соотношения, помимо универсальной восьмеричности, соответствуют семеричной астральной символике *ци син* («семь звезд»): семь звезд главного созвездия — Большой Медведицы (**Бэй-доу**; см. т. 2) и семь дней недели (*синци* [*1*]), включающей 168 часов, или три части по 56 часов.

Так любой элемент рутинного тренировочного процесса превращался в космический ритуал, гармонизирующий человека с Небом и Землей. Вселенским категориям находилось соответствие в любом действии бойца, даже в стойках и позициях.

Демонстрация приемов *у-шу*

Например, стойка с опущенными руками символизирует Беспредельное (*у цзи*), а поднимание рук — Великий предел (*тай цзи*) и начало развертывания мировых трансформаций; по окончании комплекса следует возвращение в исходное положение Беспредельного.

Идея приобщения к *дао* как цели боевых искусств пришла из религиозного даосизма. Соответственно этапы практики, ее промежуточные и конечные задачи, процессы, в которых она выражалась, чаще всего формулировались в соответствии с даосскими идеологемами самосовершенствования. Например, целью алхимической практики был поворот вспять естественного хода жизненных процессов, превращение движения к смерти в путь к вечной жизни в животворном лоне *дао*. На символике такого «попятного» движения построено моделирование космических процессов в комплексах традиционного *у-шу*. Аналогом этого в некоторых школах *у-шу* выступает буддийская идеологема возвращения сознания к подлинности «пустоты»-шуньяты (**кун [1]**; см. т. 1) и достижения «просветления». Наиболее общим выражением

возможности возвращения к исходной глубине всякой реальности является понятие «единая пневма (*ци* [*1*])», представляющее субстантивацию абсолютного единства *дао*. На основе этого универсального единства «внутренняя алхимия» (*нэй дань*) ставит задачу проведения внутренней *ци* [*1*], составляющей «тело/личность», через ряд трансмутаций для формирования «бессмертного зародыша» (*сянь тай*), или «внутренней киноварной [пилюли]» (*нэй дань*), которая затем развивается в бессмертную личность, состоящую из «чистой *ян ци*», или «одухотворенной пневмы» (*шэнь ци*).

Подобная цель стояла и перед членами школ *у-шу*, которые добивались ее осуществления посредством «внутренней работы» (*нэй гун*) — методов психофизического совершенствования, пришедших из даосизма, буддизма и народных религиозных сообществ, практики «вскармливания жизни» (*ян шэн*). Методики *нэй гун* могут интерпретироваться как *ци гун* — «работа с *ци* [*1*]» / «управление *ци* [*1*]» (хотя современные китайские мастера эти понятия иногда разделяют, и термин *нэй гун* может толковаться в узком смысле, как тонкие аспекты мышечной работы и деятельности сознания). Такая практика позволяет управлять «энергетическими» потоками в организме, регулировать обмен *ци* [*1*] с внешней средой. Ныне *ци гун* применительно к боевым искусствам принято считать почти исключительно прикладной сферой тренинга, призванной повысить функциональные возможности бойца, укрепить здоровье, выработать определенные физические качества, например способность противостоять ударам, разбивать голой рукой или ногой твердые предметы и т.п. Одним из аспектов подготовки бойца высокого уровня является так называемый жесткий *ци гун*, нацеленный на развитие именно таких из ряда вон выходящих способностей. Но в традиционном *у-шу*, помимо прикладных методик (например, «искусства железной рубашки», т.е. обретения невосприимчивости к внешним физическим воздействиям, оздоровительных и укрепляющих упражнений и т.п.), *нэй гун* включает медитативную технику и в широком смысле подразумевает не столько «работу», сколько «внутреннее достижение», «внутренний подвиг», ведущий к *гун-фу*, что позволяет прозреть истинный смысл вещей и стать воплощением импульсов *дао*. Во многих школах *у-шу*, особенно «внутренней семьи», практика *нэй гун* фактически слилась с выполнением комплексов (*тао лу*). Образуемая трансформацией *ци* [*1*] структура личности, психофизические и духовные процессы, объединяемые практикой *нэй гун*, другие аспекты *у-шу* осмыслялись в понятиях даосской «внутренней алхимии» и классической антропокосмологии.

Один из важнейших факторов «внутренней работы» — «воля/идея/волевой импульс» (*и* [*3*]). «Сначала движение рождается в сердце, затем проявляется в теле», — полагают мастера *у-шу*. *И* [*3*] означает не волевое напряжение, но любое целенаправленное психическое действие, посыл, условием которого является «опустошенность», некая «незаинтересованность» сознания. Тогда «воля/идея» становится эхом самого *дао*, реализуясь в абсолютно естественном и уместном здесь и теперь действии, которое становится итогом и выражением «трех внутренних соответствий» — гармонии «воли/идеи», *ци* [*1*] и физической силы (*ли* [*4*]).

В теории *у-шу* существуют и специфические понятия, например «усилие/внутренняя сила» (**цзинь [8]**). Оно не имеет аналога в западных языках и не сводится к физическому или психическому (ментальному) усилию, даже отчасти противостоит им, поскольку может не предусматривать физического напряжения и тем более исключает напряжение психическое. «Усилие»-*цзинь* [*8*] исходит не из какой-то части тела или группы мышц, но от целостной психофизической и «энергетической» («пневменной») конфигурации. Оно считается основанным не на «мышцах и костях», как физическая сила, а на сухожилиях как местах сочленения, «пустотах», способных заполняться энергетической пневмой-*ци* [*1*]. Вместе с тем «испускание усилия» (*фа цзинь*) предполагает удар или

Выступление шаолиньских монахов

другое техническое действие. В разных школах *у-шу* различают десятки разновидностей «усилия»-*цзинь* [*8*]. Например, «усилие отведения» предполагает изменение траектории движения противника по дуге, «усилие прилипания» — поддержание тесного контакта с противником, движение по спирали вслед ему, «усилие скручивания» — вовлечение силового напора противника в контролируемое бойцом пространство и т.д. Во всех случаях имеется в виду некий непроизвольный внутренний импульс, содействующий осуществлению необходимого в данный момент действия.

Границы собственно «теории *у-шу*» трудноопределимы. Понятийный аппарат философских и религиозных систем использовался не только для объяснения целей и способов их достижения, но и как знак приобщения к сакральным ценностям (такой ценностью являлась и сама «письменность/культура» — *вэнь*). Не так много образованных людей насчитывалось даже среди носителей «истинной традиции» той или иной школы, подавляющее большинство занимавшихся боевыми искусствами было неграмотно или малограмотно. Для них вся «теоретическая» мудрость *гун-фу* заключалась в заученных и далеко не всегда совершенно понятных речевках. Тем не менее систематизированные образы и символы общекультурной или религиозной значимости органично вплетались в сложную структуру ритуала. Его непонятность и таинственность не мешают, а скорее содействуют закреплению в сознании установок и ценностей школы, перестройке сознания, реструктурированию глубоких его слоев, снятию ментальных и психических барьеров природного или культурного плана, которые препятствуют высвобождению и использованию скрытых возможностей души и тела. Сходную роль «психоэнергетических» внутренних матриц играют философски и общекультурно нагруженные образы, запечатленные, например, в названиях приемов/форм комплексов (*тао лу)* («сматывание шелковой нити», «монах связывает тигра», «орел впивается в горло» и т.п.), принципов того или иного стиля или выполнения движения («стоять, словно гора **Тайшань**», «журавль-**хэ [4]** расправляет крылья» и т.п.; обе ст. см. т. 2).

«Теория» *у-шу* вплетается в мифопоэтическую ткань предания. Образы «теории» и предания обусловливают переживание адептом своего единения с мистическим телом школы и приобщения к глубинам бытия, хотя это переживание может быть по-разному осмыслено людьми, принадлежащими к разным социальным и культурным слоям. Например, рационалистичную интеллигенцию Нового и Новейшего времени могут привлекать многомерные модели антропокосмических процессов, погружающие сознание в глубины «истинной реальности», а предание служит эмоциональным фоном и может быть даже подвергнуто критическому анализу. Большинству же занимающихся ближе легенды о великих мастерах, обладавших чудесными способностями.

Границы предания *у-шу* не менее трудноопределимы, нежели у его «теории». Оно вырастает из исторических хроник, сливается с общекитайскими и местными мифами и легендами, преданиями религиозных общин, в том числе синкретических народных сект. Например, предания школ, считающих себя «шаолиньскими», но реально не имеющих отношения к Шаолиньсы, включают легенду о Бодхидхарме как своем первоучителе. Другие школы возводят свое происхождение к реальным историческим личностям, вроде полководца Юэ Фэя. Учителями основоположников других школ и стилей объявлялись даже животные, у которых якобы были переняты приемы боя. Так объясняется, в частности, происхождение многочисленных «подражательных» стилей, хотя в большинстве случаев их приемы никак не напоминают движение животных. Те или иные их образы служили в качестве внутренних «психоэнергетических» моделей, соответствие которым было призвано обеспечить такую же спонтанную точность и естественность движений, как у бессловесной твари, инстинктивно принимающей и воплощающей импульсы *дао*. Если предание говорит о двух сражающихся существах, обычно о птице и наземном животном (например, журавле и змее), то имеется в виду воплощение взаимодействия и взаимоперехода противоположных

Демонстрация достижений *у-шу*

космических начал *инь–ян*, использование «энергий» Неба и Земли. В любом случае, говорит ли предание о святом подвижнике, народном герое или животном, речь идет о преемствовании той формы, в которой с абсолютной полнотой являет себя *дао*. Не представляет исключения даже образ пьяного — «бессмертного» (**сянь [1]**; см. т. 2) или «удалого молодца» вроде У Суна: опьянение означало здесь снятие «предохранителей», установленных рефлектирующим сознанием на пути спонтанных природных импульсов.

Предание, повествующее о чудесных способностях и подвигах великих мастеров, давало не просто образцы для подражания. Вкупе с религиозно-философской картиной мира оно выстраивало иерархию жизненных императивов и ценностей. Отождествляемые со школой, они интериоризировались и закреплялись в ходе медитативных упражнений и тренировок, а также путем скрупулезного подражания Учителю, воплощавшему собой школу и сугубую полноту манифестирующих ее форм, выход за их пределы в область «кулачного искусства вне кулачного искусства», «формы вне всяких форм». Практика *у-шу* и *гун-фу* универсализировалась, становясь средством социализации и трансляции культурных ценностей, картины мира, способов переживания, мышления и поведения. Даже интерпретированные в материалистическом духе разновидности *ци гун* и *у-шу*, допускаемые в КНР, содержат потенции возврата к традиционному мистицизму. Об этом свидетельствует прецедент с массовым движением **фалунь-гун** (см. т. 2), основанным на психотехнике *ци гун* и широко развернувшимся в КНР в 1990-е годы, а к концу XX в. запрещенным в качестве общественно опасного.

***** Шао-линь цюань шу ми цзюэ (Тайные речения шаолиньского кулачного искусства) / Сост. Цзунь Во-цзи. [Б.м.], 1915; *У Шу*. Шоу би лу (Записи о рукопашном [искусстве боя]). Пекин, 1990; Шао-линь юй Чжунго вэньхуа (Шаолиньский монастырь и китайская культура. [Документы о монастыре периодов Мин–Цин]) / Сост. Сюй Чанцин. Чжэньчжоу, 1993; *Сунь Лу-тан*. У сюэ лу. Син и цюань сюэ. Ба гуа чжан сюэ. Тай цзи цюань сюэ. Цюань и шу чжэнь. Ба гуа цзянь сюэ (Записи об учении боевых [искусств]. Учение о *син и цюань*. Учение о *ба гуа чжан*. Учение о *тай цзи цюань*. Изложение истинного смысла кулачного [искусства]. Учение о *ба гуа цзянь*) / Сост. Сунь Цзянь-юнь. Пекин, 2000; Волшебный кулак // Антология даосской философии / Пер., сост. В.В. Малявина, Б.Б. Виногродского. М., 1994. ****** *Абаев Н.В., Горбунов И.В.* Сунь Лутан: о философских и психологических основах внутренних школ ушу. Новосиб., 1992; *Люй Хун-цзюнь, Тэн Лэй*. Шаолинь: дух и боевые искусства Древнего Китая. М., 2007; *Малявин В.В.* Традиции «внутренних школ» ушу. М., 1993; *Маслов А.А.* Гимнастика у шу: реальность сквозь призму мифов. М., 1990; *он же*. Ушу: традиции духовного и физического воспитания в Китае. М., 1990; *он же*. Небесный путь боевых искусств. СПб., 1995; *он же*. Энциклопедия восточных боевых искусств: традиции и тайны китайского ушу. М., 2000; Син-и Цюань, Багуа Чжан и Тайцзи Цюань мастера Сунь Лутана / Сост. Ю. Снисаренко. Ростов н/Д, 2002; *Чжан Юкунь*. Сто вопросов по ушу / Пер. с кит. Киев, 1995; *Ван Си-кан, Лю Чжэн-хай*. Шао-линь чуаньтун тао-лу цзин-сюань (Лучшие избранные традиционные комплексы Шаолиня). Чжэнчжоу, 1996; *Ван Цзе-сюн*. Дянь сюэ цзюэ цзи (Секретная техника воздействия [на жизненно важные] точки). Цзилинь, 1989; *Ван Цзянь-бинь*. Сюэ-вэй дянь да цюань шу (Искусство ударов [по жизненно важным] точкам). Шицзячжуан, 1988; *Ван Чжун-цай*. У шу шичжань цзишу (Боевая техника *у-шу*). Пекин, 1989; *Дэ-цянь*. Шао-линь гун-фу цыдянь (Словарь шаолиньского *гун-фу*). Пекин, 1988; *он же*. Шао-линь у-сэн чжи (Хроники шаолиньских монахов-бойцов). Пекин, 1988; *он же*. Шао-линь у шу да цюань (Энциклопедия шаолиньского *у-шу*). Т. 1, 2. Пекин, 1991; *он же*. Шао-линь цюань шу ми чуань (Тайная традиция шаолиньского кулачного искусства). Ч. 1, 2. Пекин, 1989; *Дэ-цянь, Дэ-янь*. Чжэнь-цзун Шао-линь цзюэ цзи (Секретная техника истинной школы Шао-линя). Пекин, 1991; *они же*. Шао-линь гунь фа да цюань (Энциклопедия шаолиньских методов [боя с] шестом). Пекин, 1990; *Дэ-цянь*, *Су-фа*. Шао-линь цюань фа цзинь-цуй (Лучшие методы шаолиньского кулачного [искусства]). Пекин, 1990; Ин-хань хань-ин у шу чанъюн сыхуй (Англо-китайский, китайско-английский словарь общеупотребительных терминов *у-шу*) / Сост. Се Шоу-дэ, Ли Вэнь-ин. Пекин, 1989; *Кан Гэ-у*. Чжунго у шу гуйюн да цюань (Практическая энциклопедия китайского *у-шу*). Пекин, 1990; *Ли Ин-цзе*. Го шу ши (История национального [боевого] искусства). Пекин, 1932; *Ли Чэн*. Си у би ду (Необходимое чтение для изучающих *у [шу]*). Пекин, 1991; *Лю Цзюнь-сян*. Чжунго у шу

вэньхуа юй ишу (Культура китайского *у-шу* и искусство). Пекин, 1991; *Ма Цин-хай*. Сянсин цюань цзицзинь (Сборник по подражательным [стилям] кулачного [искусства]). Пекин, 1988; *Си Юнь-тай*. Чжунго у шу ши (История китайского *у-шу*). Пекин, 1985; *Су-фа, Дэ-цянь*. Шао-линь каньцзя цюань (Шаолиньский скрытый [стиль] кулачного [боя]). Пекин, 1988; *Сюй Чан-цин*. Шаолиньсы юй чжунго вэньхуа (Шаолиньский монастырь и китайская культура). Чжэньчжоу, 1993; *У Ту-нань*. Го шу гайлунь (Очерк национального [боевого] искусства). Пекин, 1984; Удан цзюэ цзи (Уданская секретная техника) // Сост. Ли Тянь-цзи. Т. 1–2. Цзилинь, 1989; Удан цюань чжи яньцзю (Исследования уданского кулачного [искусства]) // Сост. Цзян Бай-лун. Пекин, 1991; У шу да цюань (Энциклопедия *у-шу*) / Ред. Ли Чэн. Пекин, 1990; У шу жу мэнь (Введение в *у-шу*). Ханчжоу, 1983; *Цай Юань*. У шу цзибэнь сюньлянь туцзяо («Объяснения базовой тренировки в *у-шу*» с иллюстрациями). Сянган, 1987; *Чжан Куан-у*. Чжунго у шу вэньхуа гайлунь (Очерк культуры китайского *у-шу*). Чанша, 1990; *Чжан Най-ци*. Кэсюэ ды нэй гун цюань (Научно [обоснованное] кулачное [искусство] внутренней работы). Пекин, 1986; *Чжан Чунь-бэнь, Цуй Яо-цюань*. Чжунго у шу ши (История китайского *у-шу*). Тайбэй, 1993; Чжунго гун-фу цыдянь (Словарь китайского *гун-фу*) / Сост. Ли Чунь-шэн. Чжэнчжоу, 1987; Чжунго мин цюань (Знаменитые [стили] китайского кулачного [искусства]) / Сост. У Чжун-нун. Чжэнчжоу, 1989; Чжунго у шу да цыдянь (Большой словарь китайского *у-шу*) / Гл. ред. Ма Сянь-да. Пекин, 1990; Чжун-хуа у шу цыдянь (Словарь китайского *у-шу*) / Сост. Вань Цзинь-хуй, Ван Пэй-хунь, Сунь Сюй-сюн, Ли Дао-цзе и др. Аньхой, 1987; *Чжэн Цин*, *Тянь У-цин*. Шэньци ды у шу (Удивительное *у-шу*). Наньнин, 1993; *Шао-ши Шань-жэнь* (*Дэ-цянь*). Шаолиньсы у шу бай-кэ цюань-шу (Энциклопедия *у-шу* Шаолиньского монастыря). Пекин, 1995; *Chaj K.T., Weakland J.E.* Secret Techniques of Wing Chun Kung-fu. L., 1981; Chinese Martial Arts. Beijing, 1987; *Da Liu*. Tai Chi Ch'uan and I Ching: A Choreography of Body and Mind. N.Y., 1972; *Medeiros Earl C*. The Complete History and Philosophy of Kung Fu. Rutland, 1974; *Shi Ming, Yao Weijia*. Wing over Matter. Higher Martial Arts. Berk., 1994; *Smith R.* Secrets of Shaolin Temple Boxing. Tokyo, 1975; *Wong K.K.* Introduction to Shaolin Kung-fu. L., 1981; Wushu among Chinese Moslems. Shenzhen, 1984.

А.А. Маслов, А.Г. Юркевич

***** Боевые искусства: Китай, Япония / Пер. и коммент. В.В. Малявина. М., 2002.
****** *Глебов Е.* Шаолиньское ушу. Ростов н/Д, 2002; *Го Юн-тай*. Шаолиньский Красный кулак. Хунцюань. М., 2003; *он же*. Шаолиньский Пушечный кулак. Паоцюань. М., 2004; *Ли Су-цзянь*. Цисин танлан цюань. Кулак богомола семи звезд. М., 2004; *Люй Хун-цзюнь, Тэн Лэй*. Шаолинь: дух и боевые искусства древнего Китая. М., 2007; *Ма Цзи-жэнь*. Китайское учение о жизненной энергии / Пер. М.М. Богачихина. Кн. 1, 2. СПб., 1996; *Маслов А.* Танцующий феникс. Тайны внутренних школ ушу. Ростов н/Д, 2003; *он же*. Боевая добродетель: секреты боевых искусств Китая. Ростов н/Д, 2004; *Чертовских Е.*, *Травников А.* Боевая техника ушу. Ростов н/Д, 2005; *Сюй Юй-шэн*. Го шу лилунь (Теория национального [боевого] искусства). Пекин, 1938; *Тан Хао*. Чжунго у и ту цзи као (Исследование изображений и литературы по китайскому *у-шу*). Шанхай, 1940; Цюань цзянь чжи-нань (Компас [в искусстве] кулака и меча). Кн. 1, 2. Шанхай, 1937; Чжунго у шу ши ляо цзи-кань (Сборник материалов по истории китайского *у-шу*). Сб. 1–5. Тайбэй, 1973, 1975, 1976, 1979, 1980; Чжунго ци гун цыдянь (Словарь китайского *ци гун*) / Гл. ред. Люй Гун-жун. Пекин, 1991; Чжун-хуа ци гун сюэ (Китайское учение о *ци гун*) / Гл. ред. Линь Чжун-пэн. Пекин, 1989; Ши ба бань у и цюань шу (Энциклопедия 18 видов боевого искусства). Шанхай, 1936.
См. также **Син и цюань**, **Тай цзи цюань**, **Цзинь [8]**.

А.И. Кобзев

Культура чая

Родиной чайного дерева являются территории, впервые вошедшие в состав китайской империи при династии Хань и ныне относящиеся к южной пров. Юньнань. Употребление там чая восходит к незапамятным временам и обычно связывается с мифическим **Шэнь-нуном** («Божественный земледелец»; см. т. 2) — культурным героем, родоначальником земледелия и фармакологии. В «Хуа ян го чжи» («Трактат о государствах [области] Хуаян [к югу от горы Хуашань]») сообщается о том, что основателю чжоуской династии Вэнь-вану привозили в дар чай из царства Шу (совр. пров. Сычуань). Как писал **Гу Янь-у** (1613–1682; см. т. 1) в «Жи чжи лу» («Записи повседневных познаний»), «после того, как циньцы завоевали Шу (316 до н.э.), начался период чаепития». Однако реально в обиход этнических китайцев (ханьцев) он вошел только в эпоху Хань: начиная с этого времени чай находят в погребениях знати и встречаются достоверные упоминания о нем в литературных источниках. При этом в китайской культуре сохраняется безраздельное доминирование алкогольных напитков: именно с ними связаны ритуалы жертвоприношения, официальные приемы, дружеское общение, сильные переживания и поэтическое вдохновение.

На первых порах чай использовался исключительно в кулинарии и фармакологии. В «Ши цзине» («Канон еды») знаменитого врача **Хуа То** (141–208; см. т. 5) обобщается практический опыт того времени: «Горький чай продлевает мысль, благотворен для мышления». Постепенно статус чая возрастает, и его начинают воспринимать как напиток. Благородный и вдохновляющий, способный «воплотить» добродетели-**дэ [1]** (см. т. 1) сдержанности и рачительности, чай получает признание в качестве достойной замены вина как у чиновников, страдающих непереносимостью алкоголя, так и в кругу интеллектуалов, например в традиции «чистых бесед» (*цин тань* или *цин янь*) династий Вэй и Цзинь, и в среде конфуцианцев, ратующих за простой стиль жизни и поэтому предпочитающих относительно дешевый чай дорогому вину. Чай привлекает к себе внимание образованной элиты и становится частью китайской культуры.

В первый раз, еще под именем *чуань* [*4*], а не под принятыми позже названиями — *ча* [*2*] или *мин* [*6*], чай был воспет при династии Цзинь (265–316) в «Оде о чае» («Чуань фу»), которую сочинил литератор и чиновник Ду Юй (?–311, официальное имя Фан-шу). В ней также впервые описывается весь процесс изготовления и потребления чая, и хотя автор по традиции относит чай не к деревьям (*му* [*3*]), а к травам (*цао*), т.е. к съедобным или лекарственным растениям, но он восхваляется именно как прекрасный напиток.

В ранний период листья чая использовались без особой обработки, но уже к эпохе Тан утвердилась новая технология производства чайного полуфабриката — «лепешечный чай» (*бин ча*), а также возник особый способ варки чая (*цзянь ча*), отличный от его кулинарной варки (*чжу ча*). Это послужило материальной основой того, что чай становится самостоятельным феноменом культуры. Чай, способствующий концентрации сознания и медитации, стал любимым напитком буддистов направления чань-цзун, что породило высказывание «У чань и чая один вкус» (*чань ча и вэй*). Он оказался единственным стимулятором, который получил признание при строго регламентированном образе жизни буддистских монахов, и трудно переоценить их роль в деле распространения, культивирования и воспевания чая.

Лю Сун-нянь (ок. 1155 — 1218). «Лу Тун варит чай». Фрагмент

С появлением первого специализированного трактата о чае, «Ча цзин» («Канон чая») Лу Юя (733–804), его популярность, производство и потребление стали стремительно расти. Чай осознается как один из семи основных продуктов потребления («дрова, рис, масло, соль, соус, уксус, чай»), и в то же самое время он становится элитным продуктом, позволяющим продемонстрировать высокий социальный статус и утонченный вкус. Постепенно оформляется институт элитных сортов *гун ча* («податные чаи») для императорского двора. Возникает практика дарения высокосортного чая как

знака отличия победителям государственных экзаменов, отлившимся чиновникам, друзьям.

Соперничество чая и вина на этом этапе становится явным. Ван Фу (IX–X вв.) в «Ча цзю лунь» («Спор чая и вина») осмысляет противостояние двух главных напитков китайской культуры как диспут персонифицированных Чая и Вина, о том кто лучше и важнее. В литературной схватке первенство в результате достается не им, а воде, являющейся их основой. Тем не менее в исторической перспективе чай вытесняет вино в качестве главного и наиболее почитаемого напитка.

Из предметов повседневного спроса, наделенных в сознании носителей китайской культуры особой значимостью, наряду с чаем традиционно выделяются «вино» (*цзю* [*3*]; общее названия для алкоголя) и «блюда» (*цай-яо*), но количество их контекстов все же оказывается значительно беднее чайных. В конце концов, именно чай стал восприниматься как напиток, воплощающий дух нации, одинаково любимый представителями разных народов, населяющих Китай, всех кругов общества, разных философских взглядов и вероисповеданий. Он с равным успехом стимулировал социальную активность конфуцианцев, способствовал прозрению у буддистов и слиянию даосов с Небом и Землей. Легко сочетаясь с любой идеологией и входя во все слои общества, чай в Китае олицетворяет нераздельность материального и духовного, целостность, которой проникнуто традиционное китайское мировоззрение.

Начиная с эпохи Тан мотив чая получает распространение в изобразительном искусстве и литературе, особенно в поэзии. Возникает феномен, получивший название *ча ши* («стихи о чае»). Например, в творчестве **Бо Цзюй-и** (772–846; см. т. 3) более 60 стихотворений связано с чаем, у **Су Ши** (1037–1101; также см. т. 3) их более 70. В качестве идеального проводника в мир неуловимых состояний, которым посвящена значительная часть классической китайской поэзии, чай со временем стал одной из традиционных тем и привычным источником вдохновения.

С тех пор чай часто включается в ряды понятий с высокой культурной и эстетической значимостью. Так, автор эпохи Мин (XVI–XVII вв.) Цао Чэнь в «Шэ хуа лу» («Записи болтливого языка») писал: «Звучание сосны, звучание ручья, звучание горных птиц, звучание диких тварей, звучание журавля, звучание *циня* [*3*], звучание шахматных фишек, звучание дождя, капающего на ступени, звучание снега, шуршащего по окну, звучание при варке чая — все это — звуки высшей чистоты среди звуков, но звучание чтения книг превыше всего...».

Само чаепитие теперь воспринимается в бытовом, практическом или историографическом контексте не только как *ча ши* [*1*] («дела чая»), но и как *ча дао* («путь чая») — действо, исполненное собственного глубокого смысла, что ставит его в один ряд с другими уважаемыми процессуальными искусствами, вплетенными в повседневную жизнь. Так, в эпоху Сун в образованных слоях общества считалось приличным заниматься следующими «четырьмя искусствами» (*сы и*): взбивание чая, возжигание благовоний, развешивание свитков и аранжировка цветов. Какие бы серьезные изменения с тех пор ни переживала материальная сторона чаепития, тенденция отношения к чаю как объекту и субъекту искусства, появившаяся в эпоху Тан, остается неизменной. Эстетизации так или иначе подверглись все аспекты этого явления: чай как сухой лист и готовый напиток; вода; способы приготовления и употребления чая; чайная утварь и само окружение, в котором происходит чаепитие.

Лю Сун-нянь (ок. 1155 — 1218). «Изображение чайного боя»

Один ботанический вид Camellia Sinensis, или Камелия китайская, позволяет получить огромное разнообразие сортов. В настоящее время наиболее распространена товарная классификация по шести цветотипам готового продукта: белый (*бай*), зеленый (*люй* [*3*]), желтый (*хуан* [*3*]), улун (или сине-зеленый – *цин* [*4*]), красный (*хун* [*4*]; соответствующий нашему черному) и черный (*хэй*) чай. Готовый белый чай сохраняет наибольшую близость к свежему листу, он делается из почек и совсем молодых листочков, которые густо покрыты белым «серебряным» пушком. Их не скручивают и не прожаривают, лишь слегка ошпаривают паром. Зеленый чай подвергается

минимальной обработке: молодые листочки и почки осторожно прожариваются в специальных котлах для того, чтобы «убрать травянистость» свежей листвы, одновременно чаинки скручиваются вручную, чтобы придать им единую, соответствующую сорту форму. Желтый чай отличается от зеленого добавочной операцией «томления», в результате которой листья желтеют с изнанки, и настой также окрашивается в чистый желтый цвет, попутно приобретая густой аромат. Улуны подвергаются частичной ферментации, т.е. воздействию высокой влажности и температуры. Поэтому они приобретают свойства как зеленых, так и красных чаев, выраженные в разной степени в зависимости от конкретных технологических операций. Обычно это крепкие чаи с сильными выразительными ароматами, насыщенными чистыми вкусами и сладким послевкусием. Красный чай подвергается полной ферментации, а черный, разновидностью которого является *пуэр*, считается вторично или дважды ферментированным. На него обычно (но не обязательно) идут зрелые жесткие листья, дающие крупные чаинки маслянисто-черного, либо красно-бурого цвета. Этот чай отличается сильным действием, своеобразным сильным запахом и ярко выраженным вкусом.

Кроме того, чаи могут быть ароматизированными, прессованными, по-разному скрученными или резанными, из разных мест, от разных гибридов, разного качества и сортности, а также купажированными, т.е. смешанными друг с другом. По различным подсчетам это дает от пары тысяч до шести тысяч индивидуальных сортов чая, имеющих собственное имя, как, например, отборный высокосортный *Сиху Лун цзин* («Драконовый колодец с озера Сиху»). Описания различных сортов отличаются подробностью и поэтичностью. Со «знаменитыми чаями» (*мин ча*), по традиции считавшимися достойным подарком, всегда связаны красочные легенды, и даже сухой чай становится предметом коллекционирования в тех редких случаях, когда он, как, например, сорт *пуэр*, подходит для длительного хранения. В наши дни реализация партий отборного чая, как и продажа предметов искусства, осуществляется в Китае на специализированных аукционах.

Воду называют «матерью чая» (*ча чжи му*), при правильном выборе она позволяет облагородить даже посредственный чай, и напротив — неподходящая вода может испортить знаменитый элитный сорт. Поэтому немало разделов и даже отдельные самостоятельные трактаты (например, «Цзянь ча шуй цзи» — «Записки о воде для варки чая» Чжан Ю-синя, эпоха Тан) посвящены оценке свойств используемой для чая воды, ее описания удивительно прочувствованны и подробны. Идеальные сочетания воды из определенных источников и чаев с конкретных плантаций воспеваются в занимательных и лиричных народных легендах.

Способы приготовления и употребления, воспринимаемые как единое целое, традиционно отличаются разнообразием и вариативностью. Только базовых «способов [приготовления] чая» (*ча фа*) выделяется пять: варка как еды (чаще всего *чжу ча*), варка как напитка (чаще всего *цзянь ча*), взбивание (*дянь ча*), заваривание (*пао ча*), заваривание (*гунфу*). Отличие бытового потребления чая от «пути чая» отражено в словосочетаниях *инь ча* («пить чай») и *пинь ча* («пробовать чай»), употребляемых до сих пор. Довольно часто ритуализация чаепития приобретала форму жесткого шаблона, хотя на первом месте всегда оставались функциональность и эргономичность.

В конце эпохи Тан варка постепенно вытесняется взбиванием *дянь ча*. Именно в период господства этих двух способов сложились основы культуры чая, или «пути чая» в его классическом виде. Взбивание также дало толчок *доу ча* — «чайным боям», совмещавшим дух соревнования и перформанса. Традиция взбивания чая сохранилась по сей день в Японии, она известна у нас и у китайцев как японская чайная церемония или *жибэнь ча дао* («японский путь чая»). В самом Китае эта традиция была постепенно утрачена в результате упразднения в конце эпохи Юань податных чаев и преобладания технологии рассыпного чая. Повсеместное распространение заваривания чая (*пао ча*) обернулось множеством локальных вариаций, одни из которых остались экзотическими местными обычаями, другие стали если не общепринятыми, то широко известными способами приготовления чая, и лишь немногие смогли подняться до

Чжао Мэн-фу. «Чайный бой» (фрагмент)

«пути чая». Наибольшей эстетизацией сопровождается чаепитие в разновидностях *гунфу ча* — полуферментированных чаев — улунов.

Посуда для чая, как и способы чаепития, чрезвычайно разнообразна. В танском «Каноне чая» описывается 24 предмета, необходимых для совершенного «пробования чая» методом варки, и эти наборы уже тогда воспринимались и оценивались как эстетические объекты. В эпоху Сун распространился культ чашек, игравших главную роль при взбивании чая, а в эпоху Мин преобладающая технология заваривания этого напитка вывела на первое место чайник, который стали называть «отцом чая» (*ча чжи фу*). В мастерских Исина (пров. Цзянсу) тогда сложилась практика производства чайников из так называемой каменной керамики, которая постепенно поднялась на высшую ступеньку в иерархии различных материалов для заваривания чая. Авторские чайники из исинской глины создаются и в наши дни, наряду с относительно недорогой массовой продукцией. Производство чайной посуды в целом переживает настоящий бум. Множится разнообразие чашек, чайных досок и других аксессуаров, а художники соревнуются в оригинальности и изысканности.

Окружение, в котором происходит чаепитие, будь то на природе или дома, всегда было важно для «людей чая» (*ча жэнь*). Не менее разборчиво относились они к выбору друзей по чаепитию. В наши дни особое внимание уделяется интерьерам чайных, которые в большей мере были принадлежностью народной культуры. Поэтому большим спросом пользуется живопись и каллиграфия на заданную тему или передающая соответствующее состояние, а также музыка, подходящая для чаепития.

Открытое для всевозможных трансформаций пространство культуры чая в Китае поляризовано двумя противоположными тенденциями; одна из них воплощает стремление к ритуализации, другая — к свободе самовыражения. Демонстрация и проведение чайных церемоний, сейчас часто практикуемая во время различных конкурсов чайного мастерства, в элитных чайных заведениях, на культурных мероприятиях, требует исполнения всех правил этикета. Но китайский «путь чая» немыслим и без второй составляющей: он всегда допускает возможность осознанно отойти от канонической последовательности, если это не влечет за собой ущерба для качества напитка и получаемого состояния. Эта поляризация равна по возрасту самой культуре чаепития. Уже в «Каноне чая» Лу Юй наряду с полным комплектом утвари для чаепития предлагает сокращенный набор предметов, без которых никак нельзя обойтись. Поэтому склонность к эстетизму и элитарности в культуре чая никогда не поднималась в Китае до уровня, достигнутого чайной церемонией в Японии: китайцы не создавали в домах специальных чайных помещений, а «люди чая» довольно редко посвящали чаю всю свою жизнь и обычно получали известность на своем основном поприще.

В Китае XX в. наблюдался некоторый спад не столько потребления чая, сколько самой традиции этого потребления, однако уже с конца 1970-х годов чай как в материковом Китае, так и на Тайване переживает возрождение. Китайцы все чаще говорят о *ча вэньхуа* — «культуре чая»; быстро прижилось и новое словосочетание *ча и* — «искусство чая», изобретенное на Тайване. Теперь его употребляют практически на равных с традиционными терминами — «дело чая» и «путь чая». Создаются музеи чая; среди самых ранних и крупных — Чжунго чае боугуань (Китайский музей чая; неподалеку от Ханчжоу, пров. Чжэцзян) и Пинлинь чае боугуань (Пинлиньский музей чая; Тайвань); в родных местах Лу Юя отстроен мемориальный комплекс Тяньмэнь (Небесные врата; пров. Хубэй).

Традиционная сычуаньская чайная

Процветают чайная торговля и чайные заведения, восстанавливаются забытые способы чаепития, такие как варка (*цзянь ча*) чая. Особенно динамично развиваются направления, связанные с такими типами чая, как *пуэр* и улун; эксперименты, связанные с развитием возможных направлений внутри культуры чая, проводятся теперь не только

в Китае, но и во многих странах мира; со своей стороны, китайская культура чая впитывает иностранные влияния (например, популярным стало чаепитие в западном стиле). С конца 1990-х «путь чая» распространяется и в России, и к началу XXI в. русские чайные в китайском стиле стали своеобразной разновидностью культуры чая.

* Ча цзин. Ча дао. Ча яо-фан (Канон чая. Путь-*дао* чая. Лекарственные рецепты на основе чая) / Ред. Ван Цзуань-шу, Ван Бин-ина. Сиань, 1996; *Лу Юй.* Канон чая / Пер. А.Т. Габуева, Ю.А. Дрейзис. М., 2007; то же. (Варка. 5) / Пер. В.Б. Виногродской // Человек и культура Востока. Исследования и переводы. М., 2008, с. 153–156; *Тан Янь.* Рассуждение о чае / Пер. В.Б. Виногродской // Там же, с. 156–162.
** *Айгистов Е.* Китайский чай со знанием дела. М., 2003; *Ван Лин.* Китайское искусство чаепития. М., 2003; *Виногродская В.Б.* Изменчивость в культуре чая и память традиции // Человек и культура Востока. Исследования и переводы. М., 2008, с. 140–152; *она же.* Страна чая или изысканность простоты. М., 2008; *Виногродский Б.Б.* Путь чая. М., 2007; *он же.* Путь чая. Предметы и люди. М., 2008; *Виногродский Б.Б., Югай В.Б.* Путь чая. Тонкости традиции. М., 2006; Культура перемен: Альманах Клуба чайной культуры. М., 2002; *Лам Кам Чуэн.* Путь чая. Секреты древней традиции. М., 2007; *Югай В.Б.* (*Виногродская В.Б.*). Прекрасное дерево южной стороны, или чайное долголетие. М., 2006; *Ван Ли-ин.* Ча вэньхуа (Культура чая). Пекин, 1998; *Хуан Сяо-янь.* Тушо ча вэньхуа (Иллюстрированные описания культуры чая). Пекин, 2009.

В.Б. Виногродская

Несмотря на то что чай применяли в Китае с давних времен, впервые систематизация знаний о нем, местах его произрастания, приготовления воды для него и о том, что сейчас, собственно, называется чайной церемонией, была произведена Лу Юем в его знаменитом «Каноне чая» («Ча цзин»). Лу Юй родился в Фучжоу в годы расцвета культуры династии Тан, детство провел в буддийском монастыре, но в 11 лет сбежал оттуда и стал работать в труппе артистов в Цзинлине (пров. Хубэй). Через 10 лет он пустился в странствия, в которых собирал различные виды чая, изучал местные обычаи употребления этого напитка, пробовал воду. Через 7 лет Лу Юй поселился отшельником в горах, где написал свой «Ча цзин» и другие произведения. По легенде, танский государь Дай-цзун (762–779) неоднократно пытался призвать его на службу, однако Лу Юй каждый раз не являлся ко двору, предпочитая безмятежную жизнь меж «гор и вод» (*шань-шуй*). После кончины Лу Юй стал почитаться как божество, покровитель «пути чая» (*ча дао*). При проведении чайных церемоний его изображение часто располагают рядом с чайными принадлежностями, ему же ставится первая чашка чая. Лу Юй заложил основы и принципы чайной культуры в Поднебесной, которая за последующие 1200 лет претерпела и существенные изменения: развивались технологии обработки чайного листа и изготовления чайной посуды (см. **Ча ху**), изменялось и само чайное действо. Современный вид чайное искусство приобрело в конце эпохи Мин (1368–1644) — начале эпохи Цин (1644–1911). С тех пор различают несколько общих методик чаепития — от древней варки до различных способов заваривания чая на чайной доске *ча бань*; при этом в разных китайских провинциях существует множество местных обычаев приготовления напитка.

Варка чая.
Рельеф на кирпиче.
Северная Сун

Уличный продавец
заваренного чая
в Пекине.
Поздняя Цин

При заваривании чая китайцы всегда ставили на первое место качество воды. О чудесных способностях Лу Юя оценивать чай и воду ходили легенды. Однажды правитель округа, наслышанный о мастере, приехал к нему в гости. Послали за водой из Наньлина, которая, как говорили, обладала чудесными свойствами. Когда гонец вернулся, то сказал, что нанял лодку и черпал лучшую воду на середине реки. Лу Юй зачерпнул жидкость, чтобы перелить в котел, и заметил, что ее брали у берега, а затем, дойдя до половины, остановился, воскликнув: «А вот настоящая наньлинская вода!». Тогда посыльный упал на колени и признался, что, приставая к берегу, по неосторожности пролил часть и набрал несколько черпаков на мелководье.

Вторым по важности компонентом чайного действа является приготовление кипятка. Лу Юй выделял несколько стадий закипания: сперва по-

тихоньку нарастает «шум ветра в соснах», затем на поверхности появляются мелкие пузырьки — «крабьи глаза», затем пузырьки покрупнее — «рыбьи глаза»; когда побежали «жемчужные нити», кипяток нужно снимать с огня — это самая лучшая пора для заваривания чая. Когда вода бурлит, «вздымаются волны» — эта вода уже старая, тяжелая и годится не для чая, а только для супа.

Наиболее древней и традиционной посудой для чаепития считается чайная **керамика** (см. Общ. разд.). В Китае полагают, что лучшая чайная утварь производится в г. Исине пров. Цзянсу, где находятся уникальные месторождения цветных глин. Знаменитые исинские чайники выдерживают высокую температуру и не пропускают воду, хотя и не покрыты глазурью (повторить эту технологию за пределами Китая пока не удалось). Работы известных исинских мастеров по традиции ценятся на вес золота, хотя заметная роль в чайной церемонии с эпохи Мин (1368–1644) отводится и фарфоровой утвари. Изобретение **фарфора** (см. Общ. разд.) прославило Китай на весь мир, причем большую роль в его распространении на Западе, видимо, сыграла именно мода на употребление чая. Окраска чайных чашек обычно подчеркивает или слегка меняет благородный оттенок чая, а любование цветом напитка составляет неотъемлемую часть ритуала. После XII в. в моду вошла посуда черного цвета, а в XIV в., когда искусство чаепития *ча и* приблизилось к современному, стали использовать белый фарфор, как в наши дни. Первые в мире приборы для чаепития из стекла, относящиеся к эпохе Тан (618–907), были обнаружены при раскопках на территории буддийского храма Фамэньсы в пров. Шэньси. Прозрачная стеклянная посуда позволяет наблюдать за всеми стадиями заваривания чая, однако она сравнительно хрупка и сильно нагревается, что делает ее не совсем удобной по сравнению с керамической и фарфоровой утварью. Как отмечается в трактатах, свойство керамики — удерживать, а фарфора — отдавать, поэтому в большинстве случаев пить чай предпочтительно из больших керамических или маленьких фарфоровых чашек. Что касается заваривания чая, то все зависит от его вида: фарфор лучше сохраняет и передает аромат жасминового чая; для приготовления чая *у лун* идеальна исинская керамика; красному чаю подобает как фарфоровая пиала с крышкой *гай вань*, так и исинский чайник; молодые зеленые и белые чаи рекомендуется заваривать в фарфоре или стекле. Зеленый *лун цзин* («колодец дракона») и желтый *Цзюньшань инь чжэнь* («серебряные иглы [гор] Цзюньшань») рекомендуется заваривать в высоком прозрачном стакане, при этом почки *инь чжэня* поднимаются и опускаются на дно до трех раз в вертикальном положении, радуя глаз любителя чая этой чудесной картиной.

Исинская керамика

С ранних времен чай использовался в качестве лекарственного растения, и о его полезных свойствах много написано в фармакологических сочинениях. В **«Шэнь-нун бэнь цао цзин»** («Канон Шэнь-нуна о кореньях и травах»; см. т. 5), одной из самых ранних из дошедших до нас фармакопей, созданной не позднее начала эпохи Хань (206 до н.э. — 220 н.э.), говорится, что чай «добавляет человеку ума, дает возможность меньше спать, делает тело легким и проясняет зрение... устраняет мокроту и жар, придает силы». Современные специалисты в области традиционной китайской медицины отмечают, что правильно подобранный чай благотворно воздействует на потоки жизненной энергии *ци* [*1*] в меридианах, регулирует баланс *инь-ян* в организме, а сам процесс чаепития успокаивает дух и служит сильным антистрессовым средством. Если рассматривать внешние факторы, влияющие на выбор напитка, то это, прежде всего, погода. Слабо ферментированные белые и зеленые чаи тра-

Танский стеклянный комплект для чаепития. Найден при раскопках в монастыре Фамэньсы (пров. Шэньси)

диционно считаются более «иньскими», их рекомендуется употреблять в летнюю жару, тогда как красные чаи и *пуэр* больше подходят для зимних холодов. Жасминовый чай и большинство сортов улун хорошо сбалансированы в пропорции *инь-ян*, их лучше всего пить весной и осенью. Однако главенствуют в выборе чая все-таки «внутренние факторы», т.е. состояние самого человека. Если надо устранить лишний жар, избыток *ци* [*Л*] в сердце, подъем *ци* [*Л*] в голову, приводящие к повышенному кровяному давлению, следует выбирать «иньские» чаи. Напротив, вялость, слабость, гипотонию, вызванные недостатком *ян ци* в организме, компенсируют употреблением красного чая. Однако все вышесказанное относится только к качественному горячему чаю. Модный на Западе холодный чай, по мнению современных медиков-традиционалистов, наоборот, вызывает застой холода и образование мокроты.

Благодаря своим уникальным свойствам чай распространился по всему миру. Если говорить о некитайской культуре чая, то здесь в первую очередь заслуживают внимания две дальневосточных страны: Япония и Вьетнам. Первые представления о чайной церемонии Европа получила из Японии, а та, в свою очередь, заимствовала это искусство, как и сам чайный куст, из Китая эпохи Тан (618–907). Далее развитие чайной церемонии, благодаря культурным особенностям двух народов, шло в этих странах различными путями. В Китае упор был сделан на получение максимального удовольствия и пользы от самого чая — его вкуса, аромата и энергии. Тогда как в Японии основное внимание уделяется ритуалу, который доведен до высшего совершенства; сам чай имеет меньшее значение, чем подготовка к чаепитию. В отличие от Японии, Вьетнам не создал своей культуры чая, целиком позаимствовав ее у великого северного соседа. Однако климат этой страны породил своеобразные, не сравнимые даже с южнокитайскими разновидности чая. И хотя на мировом рынке вьетнамские чаи не играют особой роли, элитные сорта из этой страны заслуживают отдельного внимания со стороны знатоков.

Европа начала пить чай в начале XVII в. благодаря стараниям португальских и голландских купцов, но массовое употребление чая на Западе началось тогда, когда к торговле чаем подключилась британская Ост-Индская компания. Она же начала выращивать чай в Индии и на Цейлоне, чтобы уничтожить китайскую монополию на поставку этого продукта и снизить цены на чай. Производство чая в этих странах было поставлено на поток. Британцы постарались максимально упростить и механизировать весь процесс от сбора листа до упаковки готового чая. В 1872 г. Эдвард Муни в своем эссе «О культивировании и изготовлении чая» писал: «К счастью для чайного производства при совершенствовании мануфактуры изготовление хорошего чая становится очень простым процессом». В итоге по производству чая Индия обогнала даже Китай (который находится теперь на втором месте), однако «триумф количества» обернулся «трагедией качества» — магазины оказались завалены дешевым, низкосортным, механически собранным и обработанным чаем. Последний удар по чайным вкусам Европы был нанесен в годы Первой мировой войны, когда началось производство чая в пакетиках.

В Россию чай попал не раньше, чем в Западную Европу, оказавшись в 1638 г. среди даров от монгольского хана русскому царю Михаилу Федоровичу (1596–1645, правил с 1613). Очень быстро напиток обрел популярность в России, и к концу XVIII в. страна потребляла 3 млн. фунтов чая ежегодно. Позднее события развивались так же, как и в Европе: были заложены собственные плантации и сократился импорт из Китая, впоследствии дефицит почти целиком покрывался обилием дешевого и низкокачественного грузинского и азербайджанского чая. В настоящее время под Краснодаром выращивается достаточно неплохой чай.

** *Петрушкин И.Е.* Путь чая сегодня // Дао Дэ. СПб., 2008, № 4; *Тан Синъюй.* Китайский чай: от лекарства к напитку // Китай, 2005, № 11–12; *У Жусун и др.* «Искусство войны Сунь-цзы» и искусство исцеления. М.–СПб., 2004; *Тан Цунь-цай и др.* Ча юй ча-и цзянь-шан (Чай и чайное искусство для знатоков). Шанхай, 2004; *Liu Toung.* Chinese Tea. Beijing, 2005.

И.Е. Петрушкин

* Уведомление о чае и шелке. Из китайской книги, Вань-Боу Кюань называемой / Пер. А. Леонтьева. СПб., 1775. ** *Бичурин Н.Я.* Статистическое описание Китайской империи. М., 2002, с. 336–343; *Грэй Д.Г.* История Древнего Китая. М., 2006, с. 485–494; *Землер Г.* Чай, разведение его в Китае, Индии, Японии и на Кавказе. М., 1889; *Крюков М.В.*, *Малявин В.В.*, *Софронов М.В.* Китайский этнос на пороге средних веков. М., 1979, с. 134–136; *они же.* Китайский этнос в средние века (VII–XIII вв.). М., 1984, с. 147–150; *Кукудзо Окакура.* Книга чая. М., 2002.

См. также **Ча ху**.

А.И. Кобзев

Кулинарное и застольное искусство

На два с лишним тысячелетия раньше знаменитой максимы И.Ф. Шиллера (1759—1805) из стихотворения «Мировая мудрость» (1795) — «Любовь и голод правят миром» аналогичную мысль в IV в. до н.э. сформулировал философ Гао-цзы: «Питание и эротика (*сэ*) составляют человеческую природу (**син [1]**; см. т. 1)» («Мэн-цзы», VI A, 4). Этот тезис прошел сквозь тысячелетия китайской истории. К примеру, в XVII в. его повторил знаменитый литератор **Ли Юй** (1610/1611–1679/1680; см. т. 3) в сб. эссе «Сянь цин оу цзи» («Случайное пристанище для праздных дум/чувств», разд. «Звуки и образы», гл. «Выбор наружности»; частичн. рус. пер.: Д.Н. Воскресенский, 1995). Правда, эти универсальные факторы человеческого существования древнекитайские мыслители считали противоположно направленными и безусловно главным из них считали первый (см. т. 5, Общ. разд. **Эротология**, **Макробиотика**). В найденном при раскопках 1973 г. в **Мавандуе** (в районе г. Чанша пров. Хунань) в могильнике 168 г. до н.э. трактате III в. до н.э. «Тянь-ся чжи дао тань» («Речи о высшем Пути-**дао** Поднебесной»; рус. пер.: Е.А. Торчинов, 1993; В.В. Малявин, 1994; см. т. 1) сказано, что «приносящее жизни двойное прибавление — это питание (*ши* [31]), приносящее жизни потери — это эротика (*сэ*)». Об общепринятости данного тезиса свидетельствует его повторение в еще одном найденном в Мавандуе трактате III в. до н.э. «Ян шэн фан» («Способы пестования/вскармливания жизни»): «приносящее обретения производительной силе (*чань*) — это питание, приносящее утраты производительной силе — это эротика». Поэтому и по прошествии более двух тысяч лет, уже в начале XX в. не только выдающийся мыслитель, но и дипломированный врач **Сунь Ят-сен** (1866–1925; см. т. 1, 4) в своей основополагающей «Программе строительства государства» («Цзянь го фан люэ», 1917–1919, рус. пер. 1964), начинавшейся с плана «духовного строительства», на первое место выдвинул изложение проблемы питания. Доказывая, что «высокий уровень кулинарии в Китае — это показатель глубины китайской культуры», он утверждал: «Наш Китай, который в новейшее время во многих отношениях отстает от цивилизованных стран, в области питания оставляет их далеко позади. Правда, пищевые продукты, открытые в Китае, получили широкое распространение в Европе и Америке, однако совершенство китайской кулинарии остается для них недостижимым». Эту оценку подтвердил и более объективный современник — английский миссионер А. Смит, заявивший, что кулинарное искусство (*пэн-тяо*[*-шу*], *пэн-жэнь*[*-фа*]) в Китае «поднято до уровня точной науки» (*Смит А.Г.* Характеристики китайцев. Владивосток, 1907, 1916).

«Пища — это небо (**тянь [1]**; см. т. 1, 2) людей», т.е. само их естество, — гласит древнейший канон **конфуцианства** (см. т. 1, 2) **«Шу цзин»** («Канон писаний»; см. т. 1). В соответствии с этим утверждением «священного писания» китайцы искони превратили еду в подлинный культ, утонченное искусство и источник самого чистого наслаждения, которое при разумном подходе способно приносить не только гастрономическую, но и медицинскую пользу. Традиционное приветствие «Как поживаете?» ([*ни*] *чи-го фань ма*) означает буквально: «(Вы) поели?», что связано и с материальными, и с духовными причинами. За этим психолингвистическим фактом стоит, с одной стороны, идущий из глубины веков неизбывный страх перед голодом как неизбежным следствием частых природных и социальных катаклизмов, нашествий извне и внутреннего перенаселения, с другой — следствие доминантного коллективизма, находящего самое естественное проявление в совместной трапезе. Необходимость утолить голод всегда служила и служит наилучшим предлогом для того, чтобы прервать любое, даже самое важное дело, что усугубляется традиционным отсутствием строгой регулярности в приеме пищи.

Изобретателем кулинарного искусства считался мифический первопредок человечества и главный культурный герой **Фу-си** (см. т. 2). Серьезное отношение к еде — обязательный признак ученого мужа, образцом чего был сам **Конфуций** (552/551–479 до н.э.; см. т. 1, 4), придерживавшийся твердых правил в отношении пищи и поведения за столом. На вопрос из области военного дела он ответил, что не силен в нем, зато сведущ в способах приготовления и сервировки мяса. Им же была заложена основа демократического обучения — за «связку сушеного мяса». Конфуций ел немного, только свежее и хорошо приготовленное, предпочитал зерновые продукты (*ши* [*3I*]) мясным, без ограничения, но не до бесчувствия (*луань* [*1*]) пил спиртное (*цзю* [*3*]) и никогда не отказывался от имбиря (**«Лунь юй»** — «Теоретические речи», X, 6/8; см. т. 1). Главный последователь Конфуция **Мэн-цзы** (390/371–305/289 до н.э.; см. т. 1) придал питанию философский смысл: «народ является ценнейшим, духи земли и злаков/проса (**шэ цзи**; см. т. 2) следуют за ним, а правитель является наименее ценным», «в урожайные годы боль-

шинство молодых людей бывают добрыми, а в голодные — злыми» («Мэн-цзы», VII Б, 14, VI A, 7).

Еда для китайцев — не только необходимость и ритуал, но и праздник, способный всякий раз доставлять особенные, неповторимые удовольствия. Знатоки гастрономии со всей тщательностью устанавливали соответствия между различными блюдами и временами года, частями пространства, погодой, жизненными циклами организма, а гурманы загодя готовили свои пиры, подбирая наиболее подходящие вина, закуски и места для застолья. В императорском дворце кушанья для предков династии следовало обновлять ежедневно. Немало известных поэтов и ученых дали свои имена созданным ими блюдам и внесли свой вклад в поваренные книги.

Нужда и родственная ей практичность научили китайцев есть почти все, что растет на земле или передвигается по ней, не брезгуя ни гадами, ни насекомыми, ни субпродуктами, ни отходами вроде цыплячьих лапок. Другая крайность этого широчайшего спектра — изысканные и даже выходящие за пределы гуманности деликатесы, как, например, медвежья лапа, которая у Мэн-цзы выступает символом высшего удовольствия, или мозг живой обезьяны. Т.о., нужда, обращенная в добродетель, и необузданная гастрономическая фантазия породили кухню (*чжун цань*, *шань-ши*), располагающую самым обширным в мире (около пяти тысяч) набором блюд на любой вкус.

Пища прежде всего делилась на две категории: «основная» и «дополнительная». К первой относились зерновые, крахмалистые продукты, всегда составлявшие основу рациона питания, считавшиеся едой par exellence и соответственно называвшиеся просто «пищей, едой» (*ши* [31]). В центральном очаге китайской культуры — бассейне Хуанхэ земледелие началось с возделывания чумизы, о чем свидетельствуют неолитические поселения культуры *яншао* (в разных периодизациях IV–II тыс. до н.э.), и зиждилось на ней в эпоху Шан-Инь (XVII/XV–XII/XI вв. до н.э.). Поэтому изображающая ее пиктограмма, встречающаяся в древнейших надписях на гадательных костях (**цзягувэнь**; см. т. 3) эпохи Шан-Инь, превратилась в иероглиф *хэ* [*8*] с общим значением «хлеб на корню, хлебопашество». Этот знак стал ключевым элементом (**бушоу**; см. т. 3) в наименованиях целого ряда злаковых, в т.ч. *цзи* [*14*], обозначающем просо, алтарь жертвенного проса и духов «пяти злаков» (*у гу*), а также их божество, культурного героя и прародителя династии Чжоу (XII/XI–III вв. до н.э.) — **Хоу-цзи** (Государь-Просо/Зерно; см. т. 2). Т.о., в глубокой древности главными зерновыми культурами были чумиза и просо, а также овес и ячмень. В первых империях их потеснила пшеница, но пшеничный хлеб распространился только в XX в. под влиянием Запада. С эпохи Чжоу вошли в употребление биномы *у гу* («пять злаков»), *лю гу* («шесть злаков»), *ба гу* («восемь злаков»), *цзю гу* («девять злаков»), *бай гу* [*1*] («сто злаков»). Пять злаков, интегрированные основополагающей для мировоззренческого классификационизма («коррелятивного мышления») системой пятеричных соответствий (см. т. 1 **У син** — «пять элементов», т. 2 **Ван чжи** — «уложение царя», т. 5 **Классификационизм и нумерология**, **Сань у** — «троицы и пятерицы»), могли подразумевать различные наборы: коноплю, пшеницу, черное просо, чумизу и бобы; рис, чумизу, черное просо, пшеницу и бобы; пшеницу, чумизу, просо, рис и бобы, но стандартизировались в следующей корреляции с пятью элементами (*у син*) и пятью странами света (*у фан*): почва и центр — просо и позднее сорго (*цзи* [*14*]), дерево и восток — рис (*дао* [2]) или пшеница (*май*), огонь и юг — бобы (*доу* [*1*]), металл и запад — конопля (*ма* [*2*]), вода и север — просо/пшено (*шу* [*7*]) или ячмень (*да май*). В отражающем реалии 1-й половины I тыс. до н.э. **«Ши цзине»** («Канон стихов»; см. т. 1, 3) из названий 15 зерновых культур чаще всего фигурирует чумиза, почти так же часто — черное просо, в два раза реже — пшеница, в четыре — рис.

Между тем в первую очередь с китайской цивилизацией ассоциируется именно рис, столь для нее важный, что слово *фань* [*9*], подобно русскому «хлеб», обозначает и еду вообще, и сваренное на пару зерно, и еще конкретнее — вареный рис. По определению первого полного толково-этимологического словаря **«Шо вэнь цзе цзы»** («Изъяснение знаков и разбор иероглифов», ок. 100 г.; см. т. 3) «*фань* [*9*] — это пища (*ши* [*31*])», а «пища (*ши* [*31*]) — это рис (*ми* [*2*])». В таком смысле *фань* [*9*] вошло в приветствие «Как поживаете?» / «(Вы) поели?» / «Вкушали ли (Вы) вареный рис?», а иероглиф *ми* [*2*] стал ключевым элементом в фундаментальных мировоззренческих категориях **цзин [3]** («дух, семя») и **ци [1]** («пневма»; обе ст. см. т. 1), определяющих и телесное и духовное сущест-

На кухне. С ханьского рельефа

Кулинарное и застольное искусство

во человека. Рис был доместицирован еще в неолите, почти за десять тысяч лет до н.э., в другом очаге китайской культуры — бассейне Янцзы, откуда проник на Среднекитайскую равнину в эпоху Шан-Инь, но долгое время оставался южным и дорогим продуктом. Конфуций ставил его (*дао* [*2*]) в один ряд с парчой («Лунь юй», XVII, 21), считая непозволительной роскошью употреблять в период трехлетнего траура по родителям, когда следовало есть жидкую кашу (*чжоу* [*8*]), попадавшую на стол и при неурожае, а в наши дни завершающую даже роскошные банкеты. В обобщенном виде для древности характерна оппозиция: чумиза или просо — на Севере, рис — на Юге. Благодаря высокой урожайности на основе чрезвычайно развитой сельскохозяйственной технологии он постепенно завоевал всю Срединную империю и к эпохе Сун (960–1279), когда собственно сформировалась дошедшая до наших дней китайская кухня, приобрел ведущую роль в общественном питании. Уже в империи Мин (1368–1644), по сообщению современника, рисом кормились семь десятых населения, пшеницей и просом — три десятых. Однако в XVI–XVII вв. эта пропорция стала меняться не в пользу риса, поскольку появились серьезные конкуренты: с XIII в. — сорго (*гаолян*), с XVIII в. — батат.

«Дополнительной едой» назывались мясные, рыбные и овощные блюда. Из мяса наибольшим спросом пользовалась свинина (особое лакомство — свиные ножки), из пресноводных рыб — карп и окунь, из морских — лососевые, камбала, тунец. Овощные блюда и приправы настолько многочисленны, что не поддаются перечислению. Соединения «основной еды» с «дополнительной» относились к промежуточной категории «составных» блюд. Таковы, например, широко распространенные и в наши дни лапша (*мянь*) с овощами и мясом, ставшая царицей мирового фастфуда, или пельмени с овощной и мясной начинкой, перенятые у кочевых народов с эпохи Тан (618–907) и обозначенные термином *хунь-тунь*, этимологически связанным с мифологическим «хаосом» (**хунь-дунь**; см. т. 1, 2). В некоторые эпохи, в частности Тан и Сун, под влиянием завоевателей-кочевников употреблялись молочные продукты, но они так и не стали частью традиционной кухни, хотя теперь уже под западным влиянием многие китайцы их охотно пьют и едят. В тот же период, как засвидетельствовали «Синь Тан шу» («Новая книга [об эпохе] Тан», цз. 221, разд. «Магадха»; см. т. 4) и поэт **Лу Ю** (1125–1210; см. т. 3), при **Тан Тай-цзуне** (прав. 626–649; см. т. 4, 5), из Западного края от иранцев, арабов или индийцев в Китай попал сахарпесок (*ша тан*) из сахарного тростника, по мнению Э. Шефера (E.H. Schafer, 1913–1991; публ. 1963, рус. пер. 1981), представлявший собой хорошую разновидность зернистого, но не рафинированного «коричневого сахара». Полученный арабами в VII в. рафинированный кристаллический сахар (*тан шуан* – «сахарный иней» или *тан бин* – «сахарный лед») в Китае начали производить в конце IX в., хотя, по преданию, переданному Хун Маем (1123–1202) в «Жун-чжай суй би» («Заметки Жун-чжая», 6, 49), его производству в центре пров. Сычуань положил начало монах Цзоу в 760–770 гг. В VII–XIII вв. китайская кулинария обогатилась многими заграничными специями, в частности разными видами перца из Индии, кардамона из стран Южных морей и белой горчицей, или горчицей западных чужеземцев, из Средиземноморья. Все они активно применялись и в медицине. По-видимому, из-за рубежа в Китай попал и такой фундаментальный национальный продукт, как соевый творог *доу-фу*, позднее заимствованный корейцами и японцами. Впервые он упоминается в эпоху Сун, в т.ч. Лу Ю, под другим названием (*лайци* или *лици*), являющимся, вероятно, транскрипцией иноязычного слова. В целом тогда образовалось близкое к современному кулинарное разнообразие, и меню изысканных блюд для высших слоев общества включали в себя более сотни наименований.

Повседневная пища крестьянина обычно состояла из вареного риса с овощной приправой; мясо на его столе было большой редкостью. Пищевое зерно очищали с помощью ручной крупорушки, что было весьма трудоемким занятием, которым, согласно «**Мо-цзы**» (V–III вв. до н.э.; см. т. 1), обременяли пленных женщин. С древности готовились также блюда из муки, которую обычно мололи дома на ручной мельнице и из которой делалась лапша — одно из любимейших кушаний. Позднее появились и в VII–XIII вв. завоевали широкую популярность лепешки из пшеничной или рисовой муки. Одна их разновидность еще с эпохи Хань называлась «варварскими лепешками» (*ху бин*),

Кормление старика палочками. С ханьского рельефа

поскольку в Китай они попали из Западного края (Средней Азии) и в крупных городах Севера ими торговали выходцы оттуда — «варвары»-*ху*. Такие лепешки обычно посыпались сверху кунжутным семенем и нередко имели мясную или овощную начинку. В эпоху Тан появились также пампушки (*мань-тоу*) — приготовленные на пару несоленые хлебцы. Другое распространенное мучное кушанье, съедаемое чаще всего за завтраком, — обжаренные в масле длинные жгуты из теста, или масляные палочки.

Мясные, рыбные и овощные блюда с древности отличались большим разнообразием, а у аристократии — изощренностью. Таковы, например, рецепты из **«Ли цзи»** («Записки о благопристойности»; см. т. 1, 5): свинина, запеченная с финиками, жаркое из говядины, баранины и оленины, ломтики сырой говядины, вымоченные в вине и так съедаемые, котлеты из мясного фарша и вареного риса и т.п. При Западной Чжоу (XII/XI–VIII вв. до н.э.) одним из главных мясных деликатесов стала собачатина, готовившаяся для жертвоприношений и подававшаяся на деревенских и дворцовых пирах. Аристократы той эпохи обменивались жертвенным мясом и именовались «мясоедами / кормителями мясом» (*жоу ши чжэ*) (**«Цзо чжуань»** — «Предание Цзо», Чжуан-гун, 10 г., Чжао-гун, 4 г., Ай-гун, 13 г.; см. т. 1). Остатки пищи из Мавандуйских погребений содержат кости зайца, оленя, гуся, утки, бамбуковой курочки, аиста, воробья, сороки и пр., а также пресноводных рыб: карпа, леща, карася, окуня. В древности мясо в основном сушили, чтобы держать про запас. Его ломтики клали на крышу или держали на слабом огне от древесного угля. Иногда коптили или мариновали. Вообще применение различных способов заготовки впрок всевозможных видов пищи — от мяса и рыбы до фруктов — является одной из характерных черт китайской кухни. Мясо и рыба могли употребляться сырыми. Излюбленная на Юге еще в III–VI вв. «крошеная рыба» ныне известна во всем мире как японское сасими/сашими. Даже в конце VII в. буддийский монах-паломник **И-цзин** (635–713; см. т. 3) в противопоставление индийским обычаям отмечал, что в его стране простой народ ест рыбу и овощи в основном сырыми. Впоследствии это стало невозможным, что, впрочем, соответствует и древнейшей мировоззренческой установке, связывающей приготовление пищи с культурой, а сыроедение — с дикостью. Об этом свидетельствует этимология иероглифа *ши* [*31*] («еда, пища, есть, кормить»), пиктограмма которого на гадательных костях изображает посудину с приготовленной пищей, скорее всего сваренной.

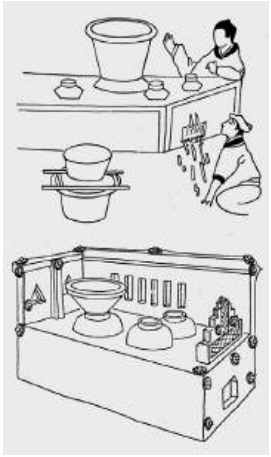
Как показал Э. Шефер (Food in Chinese Culture, 1977), уже в эпоху Тан в целом сложилась система традиционных способов приготовления пищи. 1) Обработка в кипящей воде, при которой после приготовления она сливается, т.е. вываривание (*чжу* [*17*]), или остается в кушанье, т.е. готовка с добавлением воды (*пэн* [*1*]). Вторым способом готовились разного рода зерновые каши и отвары, составлявшие едва ли не самую важную часть крестьянского рациона. 2) Варка на пару (*чжэн* [*8*]) — очень древний, восходящий к неолиту, способ с использованием известной уже в культуре Яншао пароварки *цзэн* [*1*] с перфорированным дном, которая впоследствии стала одним из главных алхимико-химических приборов и способствовала изобретению дистилляции (см. т. 5, Общ. разд., с. 364–366). В сер. I тыс. до н.э. этот способ стал цениться выше еще более древней обычной варки в воде, которую, по свидетельству **Лю Сяна** (77–6 до н.э.; см. т. 1) в «Шо юане» («Сад изъяснений»), ученик Конфуция счел нищенской и недостойной его учителя. На пару нередко готовятся рис и другие распространенные кушанья: пампушки, манты (паровые пирожки — *бао-цзы*) и т.д. В то время как подобную процедуру с пшеном осуществлял хозяин пекарни — «варвар»-*ху,* произошли главные события с заснувшим и прожившим во сне целую жизнь героем знаменитой новеллы Шэнь Цзи-цзи (750?–797/800) «Чжэнь чжун цзи» («Записки о проникновении в изголовье» / «Волшебное изголовье»), сюжет которой затем использовал **Пу Сун-лин** (1640–1715; см. т. 3). 3) Обработка на открытом огне: зажаривание большими кусками (*фань* [*10*]), поджаривание небольшими кусками, обычно дичи, на вертеле, трезубой вилке (*чжи* [*25*]) и запекание в оболочке (*пао* [*2*]), например в глине, даже не очищенной от перьев птицы. Большого распространения этот способ не получил. 4) Жарка с добавлением масла: на сковороде, смазанной маслом (*цзянь* [*23*]), на сковороде с небольшим количеством масла (*чао* [*1*]), обжаривание

На кухне.
С рельефа XII в.

во фритюре или варка в масле (*чжа*). 5) Жарка в соке (*цзяо-лю*), в духовке (*као* [*1*]), тушение (*дунь* [*1*]) и проч.

Жарка с применением масла, незнакомая древним китайцам и распространившаяся с эпохи Тан, изменила кухонную посуду, которая до этого была керамической. С VI–VII вв. начала появляться бронзовая и чугунная утварь, важнейшее место среди которой вместо котла *фу* [*17*], удобного для варки зерна, заняла глубокая сковорода *го* [*4*], удобная для жарки лепешек и приготовления мясных или овощных блюд. Сложился традиционный набор кухонных ножей (*цай-дао*, *це-жоу-дао*), самые крупные из которых имели форму, близкую к прямоугольной. Паровые пампушки и манты готовились в круглых коробах с решетчатым дном, напоминающих сито. С эпохи Сун до середины XX в. применялись плиты с тремя, реже пятью отверстиями для котлов и сковородок. Необходимые атрибуты кухни — доски для резки продуктов (*цай-бань*) и чугунный котел (*те-го*).

В основе кулинарного искусства лежит принцип сочетания «главной» и «дополнительной» пищи как комбинаций риса и овощей или мяса и овощей. Смешение разных компонентов в блюде служило самой наглядной иллюстрацией общей гармонии (**хэ [1]**) как баланса противоположных сил **инь—ян** (обе ст. см. т. 1). Согласно канону «Цзо чжуань» (Чжао-гун, 20 г.), в беседе с правителем удела Ци (Ци-хоу) в 522 г. до н.э. его советник Янь-цзы (Янь Ин), проведя различие с «подобием/тождеством» (*тун* [*1*]; см. т. 1 **Да тун**), охарактеризовал *хэ* [*1*] через гастрономическую аналогию: «Гармония подобна супу (*гэн*). Вода и огонь, уксус и соевый / винный мясной [соус], соль и кислая/сливовая [приправа] используются для варки (*пэн* [*1*]), рыба и мясо готовятся на дровах. Повар гармонизирует и уравнивает это для вкуса (*вэй* [*5*]), дополняет недостающее (*бу цзи*), чтобы разжижить избыточное (*го* [*3*]). Благородный муж (**цзюнь цзы**; см. т. 1), съедая приготовленное, уравновешивает (*пин* [*1*]) свое сердце (**синь [1]**; см. т. 1)». Из этого классического пассажа видно, что в кулинарном искусстве гармония противоположностей понималась как сбалансированное соединение воды и огня, кислого и соленого, рыбы и мяса, дополнение недостающего и ограничение избыточного в приготовлении воспетого еще в гимне (*сун*) «Ши цзина» (IV, III, 2), устраняющего «распри» (*чжэн* [*4*]) «гармоничного супа» (*хэ гэн*). Далее в «Цзо чжуани» (Чжао-гун, 20, 25 гг.) изложена теория, согласно которой «пять вкусов» (*у вэй* [*1*]) порождены шестью пневмами (*лю ци*; см. т. 1 **Ци [1]**) неба и пятью элементами земли. Идеальные правители древности (*сянь ван* — «прежние цари»), дополнив пять вкусов, уравновешивающих сердце, гармонизировали «пять звуков (*у шэн*)», т.е. пентатонику, формирующую управление (*чжэн* [*3*]). В методологической гл. «Шу цзина» «Хун фань» («Величественный образец»; рус. пер.: С. Кучера, 1972) пять элементов соотнесены с пятью вкусами: вода — с соленым (*сянь* [*5*]), огонь — горьким (*ку*), дерево — кислым (*суань*), металл — острым/терпким (*синь* [*4*]), почва — сладким (*гань* [*4*]). Им были поставлены в соответствие пять основных приправ: соль, вино, уксус, имбирь и патока. В древних источниках упоминаются несколько видов супа: «основной» — из девяти мясных ингредиентов, «светлый» — из 12 видов мяса, дичи, рыбы и овощей, «с сельдереем», «с репой» и т.д. Впоследствии супы составили самостоятельный и важный раздел меню. Роль «дополнительного» фактора, особенно в мясном или рыбном блюде, выполняли также приправы и специи. Со средних веков, пожалуй, наибольшую популярность завоевал соевый соус (*цзян ю*).



Кухонные плиты. Терракота. Эпоха Хань

Повара должны были учитывать также пять основных свойств любого кушанья: форму, цвет, запах, вкус и материальные свойства, среди которых наиболее важны для его оценки — цвет/вид (*сэ*), запах/аромат (*сян* [*4*]) и вкус. Любовь к молодым побегам бамбука, например, не в последнюю очередь объясняется тем, что, по уверениям гурманов, они весьма деликатно «ускользают» от зубов. Искусство кулинара состояло в умении добиться безупречно гармоничного и, следовательно, приятного на вкус и одновременно полезного для здоровья сочетания всех компонентов блюда. Индивидуальные ароматы отдельных составляющих должны были создать его неповторимый «букет». Относительно этих «букетов» каждый знаток имел собственное мнение. Так, согласно Ли Юю, кушанья из крабов отличаются особенно изысканным сочетанием цвета, запаха и вкуса. Побеги бамбука ценились и за то, что отдают свой вкус мясу и сами перенимают у него. Подобно картине или архитектурному

сооружению, блюдо — не набор самостоятельных элементов, а гармоничное единство различных продуктов и вкусов, отвечающее мировоззренческому принципу «помещать настоящее в ложное», который породил оригинальную кулинарную традицию изготовления вегетарианских кушаний с видом и вкусом мясных или рыбных блюд, бытовавшую в особенности при буддийских монастырях. И сегодня во многих районах можно попробовать жаркое из соевых бобов или рыбу из яичницы. Заветной целью повара всегда было добиться того, чтобы вкус блюда не позволял угадать его состав. Кулинарное искусство испытало на себе сильное методологическое воздействие теории *инь-ян*. Все продукты сами по себе и в конкретном блюде соотносились с одной из этих полярных сил мироздания, принципу взаимодополняемости которых должно было в особенности отвечать соотношение еды и приправ. Поэтому, как ни странно, не следует добавлять соевый соус в вареный рис, поскольку и то и другое принадлежит категории *ян* [*1*]. Большое значение имело также деление продуктов на «холодные» и «горячие».

Различия в хозяйственном укладе жителей разных областей и широкие возможности кулинарной теории и практики в комбинировании продуктов обусловили возникновение множества локальных традиций. Особенно большие расхождения — между Севером и Югом. Например, северяне были почти незнакомы с морскими продуктами, а южане — с пельменями (*цзяо-цзы*) и мантами. Южная кухня в целом отличалась большей расположенностью к острым приправам и сладкому. Почти каждая провинция, а порой и отдельный город имели свое фирменное блюдо. Таковы пекинская жареная утка (*бэйцзин као-я*), тяньцзиньские блины, янчжоуские паровые пампушки, ракушки из каналов в Сучжоу и т.д. На Севере наибольшей известностью пользовались пекинская и шаньдунская кухни с такими популярными блюдами, как лапша, пельмени, манты, пампушки, пекинская утка и баранина (*шуань-ян-жоу*), приготовленная в китайском самоваре (*хо-го*). На Юге же каждая провинция имела свою кулинарию, среди которых самую громкую славу снискала сычуаньская, отличавшаяся (наряду с хунаньской) широким применением острого перца. Характерный признак кухни Гуандуна и Фуцзяни — широкое использование морских продуктов и приготовление разного рода экзотических блюд. Одно из самых известных среди них — «борьба дракона с тигром», готовящееся из ядовитых змей трех видов, дикой кошки и множества пряностей. Особое положение занимает кухня мусульман (см. т. 2, Общ. разд. **Ислам**), которые повсюду держат свои рестораны и закусочные. Она отличается широким ассортиментом блюд из баранины, особыми овощными закусками, похлебками, хлебами и проч. Снобистская любовь гурманов к экзотическим продуктам привела к появлению супов из акульих плавников или ласточкиных гнезд и прочих кулинарных чудес. Слава подобных деликатесов намного превосходит их питательные и вкусовые качества. Главные достижения китайской кулинарии воплощены в повседневной пище, которая столь же хорошо сбалансирована и питательна, сколь дешева и вкусна. Даже бедняки, питавшиеся только зерном и овощами, получали 3400 калорий в день, необходимые людям физического труда для нормальной работы.

Из напитков в крестьянском быту первостепенное значение имел горячий рисовый отвар, чашку которого северяне считали лучшим средством для поддержания хорошего самочувствия и согревания в холодную пору. Традиционный прохладительный напиток — сок зеленого горошка, в который нередко клали кусочки соленых овощей. Любимое питье на Юге — сок сахарного тростника, который, видимо, упоминал еще сановник и литератор **Сыма Сян-жу** (179?–117? до н.э.; см. т. 3) под названием «сахарный напиток» и который мог сбраживаться. Повсюду распространены и различные прохладительные напитки из фруктов. Самым популярным напитком уже полтора тысячелетия остается чай. В качестве легкой закуски к нему подают соевое печенье, орешки, семечки, сушеные фрукты. Те же фрукты в засахаренном виде составляют излюбленное лакомство детей.

Процеживание вина. С ханьского рельефа

На праздничных обедах полагается пить спиртное. Обозначающий его древний иероглиф *цзю* [*3*], фигурирующий уже в гадательных надписях на костях и происходящий от пиктограммы, изображающей вертикально вытянутый сосуд, имеет более широкий смысл, охватывая все спиртосодержащие напитки, в т.ч. самогон, водку, вино, пиво, брагу и медицинские настойки. Первые алкогольные напитки,

по преданию, изобретенные советником мифического императора/первопредка **Юя** (см. т. 2), были крепостью 4–5° и делались из разных зерновых культур — проса, ячменя, пшеницы, риса (см. т. 5, Общ. разд. **Алкоголь**). Неумеренное пристрастие к спиртному отличало культуру Шан-Инь, наследию которой присуще изобилие разновидностей бронзовых винных сосудов. Благодаря оригинальной ферментации зерна плесенью и особому способу его сбраживания («убиванию зерна») достигалась высокая крепость, унаследованная японским саке. О самостоятельном изготовлении виноградного вина в последние века I тыс. до н.э. сообщено в **«Шэнь-нун бэнь цао цзине»** («Канон Шэнь-нуна о корнях и травах»; см. т. 5), в 126 г. до н.э. его превосходные образцы привез из Ферганы первооткрыватель Великого шелкового пути **Чжан Цянь** (ум. 114/113 до н.э.; см. т. 1), но широкое распространение оно получило только в XX в. в подражание Западу. С VI в. от кочевых народов китайцы переняли крепкий алкоголь, получаемый вымораживанием (*дун цзю*), а уже с VII в. «горящее вино» (*шао цзю*) начали производить с помощью дистилляции. Ныне крепость подобных напитков колеблется в диапазоне примерно от 30 до 70°. Изготавливаются они из нескольких сортов зерновых для достижения разных оттенков вкуса, что принципиально важно для китайской водки. Простейший, самый расхожий и дешевый, со специфическим привкусом *гаоляна — эр-го-тоу*, название которого «двухкотловый» говорит о двойной перегонке. Искони к столу подавали только один сорт слегка подогретого вина. Пить в одиночку считалось крайне неприличным. Каждому участнику застолья следовало наполнить вином бокал соседа и произнести здравицу в его честь по обычаю подношения вина (*цзинь цзю*), ведь никто не мог без ущерба для своей репутации хвалить самого себя. Чествуемый должен был выпить бокал до дна — нередко под возгласы «Гань бэй!» («Осушить стакан!»), а после даже перевернуть его в воздухе вверх дном, дабы продемонстрировать свою удаль и честность в питии. В отличие от чашки чая, вино полагалось наливать до самого верха. «Чай наливать наполовину, вино — до краев», — гласит поговорка. Другая звучит так: «Без трех чарок ритуал не полон», т.е. собеседника следовало почтить бокалом вина три раза: первый раз из уважения, второй — в знак согласия и третий — для завершения беседы. Крестьяне нередко употребляют в небольших количествах алкогольные напитки в зимнее время. Но алкоголизм и пьянство практически отсутствуют. Из столовых вин наиболее известно шаосинское рисовое, из водок — *мао-тай*, из пива — циндаоское (производимое по немецкой технологии).

В глубокой древности ели в основном руками, а с последних веков I тыс. до н.э. в употребление вошли две палочки для еды (*чжу* [*18*]; простонародное обозначение, принятое в современном языке, — *куай-цзы*), которые держатся в одной руке. Первоначально они обычно имели округлые края, отличались большей длиной, чем у корейцев и японцев, и применялись не ко всем блюдам. Например, в «Ли цзи» дано предписание не есть ими вареное зерно. Позднее как инструмент они использовались также в алхимико-химических опытах (см. т. 5, с. 362). По преданию, изложенному сначала в III в. до н.э. **Хань Фэем** в **«Хань Фэй-цзы»** («[Трактат] Учителя Хань Фэя», гл. 21; обе ст. см. т. 1), затем на рубеже II–I вв. до н.э. **Сыма Цянем** в **«Ши цзи»** («Исторические записки», цз. 38; обе ст. см. т. 1, 4), их впервые изготовил из слоновой кости (*сян чжу*) еще Чжоу-синь (XII/XI в. до н.э.), последний и порочный правитель дин. Шан-Инь. За это он получил отповедь от своего близкого родственника и мудрого (позднее изложившего «Хун фань») сановника Цзи-цзы, который усмотрел в них первоисточник всякой расточительности и символ гибельного разврата, что свидетельствует о высшей значимости питания и его орудий: «Сделав палочки для еды из слоновой кости, понадобится сделать бокалы из яшмы (нефрита. — *А.К.*), а для того чтобы сделать такие бокалы, придется позаботиться о ценных и необыкновенных вещах из дальних мест, да к тому же привезти их оттуда. Именно с этого и начинается постепенный рост количества колесниц и лошадей, дворцов и палат, и его невозможно остановить» («Ши цзи», пер. Р.В. Вяткина). В изложении Хань Фэя из этого события Цзи-цзы сделал заключение о грядущей гибели Чжоу-синя,

Разделка туш. С ханьского рельефа

которая и произошла через пять лет. В «Хань Фэй-цзы» сформулирован философский вывод: «Ци-цзы, увидев палочки для еды из слоновой кости, постиг беду для Поднебесной. Поэтому говорится: видящий малое называется просветленным/мудрым (*мин* [*3*])». Палочки упомянуты как образец обиходного предмета небольшой длины также в III в. до н.э. **Сюнь-цзы** (см. т. 1, 4): «Если снизу горы смотреть вверх на деревья, то дерево [высотой] в десять *жэней* [*б*] [ок. 8 м] уподобится палочке для еды» («Сюнь-цзы», гл. 21). Вторым важнейшим орудием для приема пищи стала ложка (*шао* [*1*]), обозначение которой с эпохи Хань применялось и как наименование мелкой меры емкости (в разные времена примерно от 2 до 11 мл), а в эпоху Тан — как аптечной меры (ок. 30 мл; см. т. 5, с. 333–335). Поскольку за едой не пользовались ножом, пищу подавали уже разрезанной. Исключение составляла рыба. В древности пищу приносили в больших кастрюлях, которые ставили на блюда, а ели из неглубоких чашек овальной формы (пиал — *вань* [*3*]), куда можно было класть твердую пищу и наливать суп. Спиртное пили из керамических кружек объемом примерно в пол-литра. Впоследствии кастрюли и кружки были заменены более изящными блюдами и чашками. Блюда с едой предназначались для всех участников трапезы, и каждый мог по желанию взять часть пищи палочками и положить в свою чашку. Не считалось неприличным брать еду из блюд, находившихся далеко, а также класть свои палочки поверх чашки. Чтобы все присутствующие имели равную возможность отведать яства, центральная часть обеденного стола обычно вращалась. Только рис подавался в отдельных чашках. Еще правила этикета эпохи Чжоу, отраженные в «Ли цзи», предписывали не возвращать в посуду взятую оттуда пищу, не пить захлебываясь, не грызть кости, не бросать их собакам, не ковырять в зубах и мыть руки до и после еды в тазу, после чего вытирать их полотенцем.

Еда принималась обязательно три раза в день без соблюдения каких-либо постов. В деревнях завтракали с рассветом, перед выходом в поле. Обедали в полдень, после чего в прежние времена весь Китай на два часа погружался в послеобеденный сон. Ужин чаще всего приходился на шесть часов вечера.

Поскольку еда для китайца — не просто необходимость, но еще и большое удовольствие, ели не торопясь, стараясь отведать максимум разных угощений. На праздничных банкетах число блюд исчислялось десятками. Имелся и общепринятый порядок: сначала подавали традиционные «восемь холодных закусок», среди которых чаще всего фигурировала холодная курятина, бобы, черные печеные яйца, креветки, различные овощи. Затем наступал черед восьми горячих блюд, среди которых последним нередко была сваренная или зажаренная целиком рыба. Рис появлялся лишь где-то в середине обеда (на Юге чаще в начале). В противоположность европейскому обычаю суп было принято есть под конец всей трапезы. Завершался обед несколькими видами сладких блюд и фруктами. В конце подавали горячие салфетки, которыми участники застолья вытирали лоснившиеся руки и вспотевшие лица. В сопровождающих застолья традиционных представлениях встречаются цирковые номера со специальной атрибутикой, например жонглирование чашками, тарелками, ножами, бутылками, раскатанным тестом и т.п.

Важнейшие книги или разделы по кулинарии и застольному искусству появились в эпохи: Сун — «Цин и лу» («Ясные записи о странностях», ок. 960 — 970) сановника и министра Тао Гу (903–970) и «Шань цзя цин гун» («Чистые подношения горной семьи») Линь Хуна; Юань — «Инь шань чжэн яо» («Главное в правильном питье и питании», 1330) императорского врача-диетолога в период Янь-ю (1314–1320) мусульманина Ху Сы-хуя; Мин — «Шу-юань цза цзи» («Разные записки из Бобового огорода») чиновника и ученого, получившего в период Чэн-хуа (1464–1487) степень *цзинь ши*, Лу Жуна, «Шэн-ань вай цзи» («Внешнее собрание [сочинений] Шэн-аня») видного ученого и сановника Ян Шэня (1488–1559), «Инь ши шэнь янь» («Слова джэнтри о питье и еде») Лун Цзунь-сюя, «Инь чжуань фу ши цзянь» («Объяснение приемов питья и пищи») жившего в период Вань-ли (1573–1620) литератора Гао Ляня и «Сун-ши ян шэн бу» («Свод рода Сун / господина Суна о пестовании/вскармливании жизни») Сун Сюя; Цин — «Сянь цин оу цзи» («Случайное пристанище для праздных дум») Ли Юя, «Ши сянь хун би/ми» («Великие тайны устоев питания») знаменитого ученого и поэта Чжу И-цзуня (1629–1709) и «Суй си цзюй инь ши пу» («Каталог питья и еды находящегося на отдыхе») известного врача Ван Ши-сюна (1808–1868). В художественной литературе наиболее обширные сведения из данной области содержит роман XVI в. **«Цзинь пин мэй»** («Цзинь, Пин, Мэй» или «Цветы сливы в золотой вазе»; рус. пер.: В.С. Манухин, 1977/1994; см. т. 3).

* *Ван Ши-сюн.* Суй си цзюй инь ши пу (Каталог питья и еды находящегося на отдыхе) / Коммент. и примеч. Чжоу Сань-цзинь. Пекин, 1985; *Гао Лянь.* Инь чжуань фу ши цзянь

(Объяснение приемов питья и пищи). Чэнду, 1985; то же / Коммент. и примеч. Тао Вэнь-тай. Пекин, 1985; *Линь Хун.* Шань цзя цин гун (Чистые подношения горной семьи) / Коммент. и примеч. Ма Кэ. Пекин, 1985; *Ли Юй.* Сянь цин оу цзи (Случайное пристанище для праздных дум/чувств). Инь чжуань бу (Раздел питья и пищи) / Коммент. и примеч. Е Дин-го. Пекин, 1985; *Тао Гу.* Цин и лу (Ясные записи о странностях). Инь ши буфэнь (Раздел питья и еды) / Коммент. и примеч. Ли И-минь и др. Пекин, 1985; *Ху Сы-хуй.* Инь шань чжэн яо (Главное в правильном питье и питании). Пекин, 1985; то же / Ред. Лю Юй-шу. Пекин, 1986; то же / Пер., коммент. Ли Чунь-фан. Пекин, 1988; то же. Шанхай, 1990; *Чжу И-цзунь.* Ши сянь хун би/ми (Великие тайны устоев питания) / Коммент. и примеч. Цю Пан-тун. Пекин, 1985; *Лу Жун.* Шу-юань цза цзи (Разные записки из Бобового огорода) / Коммент. и примеч. Ван Жэнь-сян. Пекин, 1989; *Ян Шэнь.* Шэн-ань вай цзи (Внешнее собрание [сочинений] Шэн-аня) / Ред. Цао Хун. Пекин, 1989; *Лун Цзунь-сюй.* Инь ши шэнь янь (Слова джэнтри о питье и еде) / Коммент. и примеч. Чэнь Гуан-вэнь. Пекин, 1989; *Сун Сюй.* Сун-ши ян шэн бу (Свод рода Сун / господина Суна о пестовании/вскармливании жизни). Инь ши буфэнь (Раздел питья и еды) / Коммент. и примеч. Тао Вэнь-и. Пекин, 1989; Цветы сливы в золотой вазе, или Цзинь, Пин, Мэй / Пер. В.С. Манухина. М., 1993; Цзинь, Пин, Мэй, или Цветы сливы в золотой вазе / Пер. В.С. Манухина и др., сост. А.И. Кобзев. Т. 1–3. Иркутск, 1994; *Ли Юй.* Полуночник Вэйян, или Подстилка из плоти: Роман; Двенадцать башен: Повести; Случайное пристанище для праздных дум: Эссе-размышления / Пер. Д.Н. Воскресенского. М., 1995, с. 439–440, 450–454. ** *Бичурин Н.Я.* Китай в гражданском и нравственном состоянии. М., 2002, с. 372–378; *Васильев Ф.И.* 250 блюд китайской кухни. М., 1959; *Добель П.В.* Путешествия и новейшие наблюдения в Китае, Маниле и Индо-Китайском архипелаге. М., 2002, с. 86–93; *Захарова Н.В.* Искусство китайской кулинарии. М., 1992; *Исаева Л.И.* Жизнь среди символов. М., 2006, с. 254–315; *Каменарович И.* Классический Китай. М., 2006, с. 322–329; *Крюков М.В.*, *Софронов М.В.*, *Чебоксаров Н.Н.* Древние китайцы: проблемы этногенеза. М., 1978, с. 256–259; *Крюков М.В.*, *Малявин В.В.*, *Софронов М.В.* Китайский этнос на пороге средних веков. М., 1979, с. 128–140; *Крюков М.В.*, *Малявин В.В.*, *Софронов М.В.*, *Чебоксаров Н.Н.* Древние китайцы в эпоху централизованных империй. М., 1983, с. 200–212; *Крюков М.В.*, *Малявин В.В.*, *Софронов М.В.* Китайский этнос в средние века (VII–XIII вв.). М., 1984, с. 143–150; *они же.* Этническая история китайцев на рубеже средневековья и нового времени. М., 1987, с. 115–118; *Кузнецов В.С.* Еда — не личное дело; «Ешьте больше растительности», — наставлял Кун-цзы // X–XI Всероссийские конференции «Философии Восточно-Азиатского региона и современная цивилизация». Ч. 2. М., 2006, с. 60–73; *он же.* Все от земли. Чужая земля (Повествование о Бань Чао). Пища в духовной жизни традиционного Китая. М., 2009; *Кучера С.* Проблемы питания и культа в чжоуском Китае (по материалам «Чжоу ли») // XXXIV НК ОГК. М., 2004, с. 45–73; *он же.* Вино в культуре древнего Китая // XXXV НК ОГК. М., 2005, с. 16–24; *Лем Кем Чун*, *Лем Кей Син.* Фэн шуй на кухне. М., 2005; *Малявин В.В.* Китайская цивилизация. М., 2000, с. 524–531; *Стариков В.С.* Материальная культура китайцев северо-восточных провинций КНР. М., 1967, с. 106–134; *Ткаченко Г.А.* Культура Китая: Словарь-справочник. М., 1999, с. 31–32, 130–131; *Ушаков Ю.А.* Китайская кухня в вашем доме. М., 1989; *Шефер Э.* Золотые персики Самарканда. М., 1981, с. 189–208; Этнография питания народов стран зарубежной Азии. М., 1981; *Ван Вэнь-доу*, *Ду Цзе-шэн*, *Сяо Цзюань/Сюань.* Цзя-тин ши-у ляо-фа (Методы лечения пищевыми продуктами на дому). Ляонин, 1990; *Линь Мэн-лян*, *Чжан Жуй-цинь.* Ши-у юй син бао-цзянь (Пищевые продукты и сохранение сексуального здоровья). Пекин, 1989; *Линь Най-шэнь.* Чжунго инь-ши вэньхуа (Китайская культура питания). Шанхай, 1989; *Мэн Цин-сюань*, *Чэнь Го-чжэнь.* Ши-у ян шэн 200 ти (200 способов пестования/вскармливания жизни пищевыми продуктами). Вып. 2. Пекин, 1989; *Чжан Ю-цзюнь*, *Чэнь Цзу-жуй и др.* Чжунго ян шэн да цюань (Китайское [учение о] пестовании/вскармливании жизни во всей полноте). Т. 1, 2. Тяньцзинь, 1988; *Синода М.* Тюгоку сёкубуцуси-но кэнкю (Изучение истории китайской пищи). Токио, 1974; Food in Chinese Culture / Ed. by K.C. Chang. New Haven — London, 1977; *Lao Yan-shuan.* Notes on Non-Chinese Terms in the Yuan Imperial Dietary Compendium // Bulletin of the Institute of History and Philology. Academia Sinica. Vol. 39. 1969; *Swann N.L.* Food and Money in Ancient China. Princ. (N.J.), 1950.

А.И. Кобзев, В.В. Малявин

ИЗУЧЕНИЕ КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА В РОССИИ

Изобразительные и прикладные искусства, архитектура и музыка

История знакомства России с искусством Китая восходит еще к рубежу XV–XVI вв., когда в результате посреднической торговли среднеазиатских купцов в страну стали эпизодически доставляться с Дальнего Востока различные изделия, в первую очередь предметы роскоши, керамика и ткани. В конце XVII в., после заключения Нерчинского договора (1689) между будущей Российской империей и Китаем (империей Цин, 1644–1911), была установлена прямая караванная торговля, что намного расширило приток китайских вещей. Эта торговля положила начало формированию коллекции узорных китайских тканей Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль», где находятся созданные в конце периода правления Вань-ли (1573–1620) образцы парчи, бархата и камки (однотонной шелковой ткани с двусторонним узором), использовавшиеся в отделке облачений духовных и светских особ, предметов придворной жизни и официального церемониала России XVII в. Из камки выполнены полотнища русских знамен того времени; камчатые ткани применялись в качестве фона для лицевого (изобразительного) и орнаментального шитья (вышивок золотыми и шелковыми нитями и низанным жемчугом), из белой камки выполнялись головные уборы-клобуки русских митрополитов и патриархов. Хранящееся в кремлевском собрании полотнище белой китайской камки (длина 484 см) содержит небольшую круглую печать с надписью «Великого государя сибирского приказа торговая печать», прямо указывающую путь поступления китайских тканей к русскому двору в XVII столетии. Парчовые ткани, обладающие жесткой поверхностью и хорошо сохраняющие форму при носке, использовались в парадном костюме, как светском, так и культовом (из китайской парчи выполнялись, например, фелони — образцы верхнего служебного облачения священников в виде накидки без рукавов). В музеях Московского Кремля они представлены единичными образцами, частично опубликованными И.И. Вишневской в альбоме «Драгоценные ткани» (М., 2007). В целом в фондах Кремля в наши дни находится небольшая, но интересная коллекция произведений китайского ремесла, преимущественно XVII–XIX вв., в том числе изделий из металла, расписной и перегородчатой эмали, резного камня (хранитель коллекции — И.А. Загородняя).

На рубеже XVII–XVIII вв. Петр I и лица его ближайшего окружения, подражая европейской моде в увлечении «китайским стилем» (**шинуазри**), отдались коллекционированию привозных вещей и созданию «восточных» кабинетов. В XVIII в. произведения китайского искусства поступали в Россию и при посредничестве Ост-Индской компании. Внушительные собрания китайских вещей сложились в Летнем дворце Петра I в Санкт-Петербурге, в Преображенском дворце, в семье А.Д. Меншикова (1673–1729), в его московском (на Чистых прудах) и столичном дворцах, а также у Ф.М. Апраксина (1661–1728), Ф.А. Головина (1650–1706), П.П. Шафирова (1669–1739) и др. Во 2-й половине XVIII в. коллекции китайской керамики (включая фарфоровые изделия) образовались в подмосковных резиденциях знати — усадьбе Архангельское (принадлежавшей князьям Голицыным, а затем — Юсуповым, музей с 1918 г.) и усадьбе Кусково, находившейся в собственности графов Шереметьевых (музей — с 1918 г., в 1938 г. получил название «Музей керамики и усадьба Кусково XVIII века»).

Эрмитаж. Путеводитель по китайской коллекции

Целенаправленное создание музейных коллекций китайских вещей началось уже в первой четверти XVIII в. 15 августа 1725 г. Екатерина I официально передала большинство изделий из дворцового собрания в Кунсткамеру (сегодня — Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого, МАЭ, г. Санкт-Петербург), основанную Петром I в 1714 г. и предназначенную стать государственным общедоступным музеем. В 1736 и в 1741 гг. китайская коллекция Кунсткамеры пополнилась собранием Я. Брюса и вещами, переданными ей Канцелярией конфискаций,

в 1756 г. — коллекцией произведений прикладного искусства, вывезенной из Китая Ф. Елачичем. К концу XVIII в. коллекция Кунсткамеры превосходила все современные ей европейские музейные собрания. Она продолжала постоянно пополняться и в дальнейшем, многие вещи поступили в нее на протяжении 1950-х годов., в период наиболее дружественных отношений между СССР и только что образовавшейся КНР. Сегодня коллекция китайских вещей МАЭ (курируемая сотрудниками отдела Восточной и Юго-Восточной Азии) насчитывает более 40 тыс. единиц хранения, включая собрание керамики XV–XVIII вв., буддийскую бронзовую скульптуру, нефритовые, лаковые, костяные изделия, культовые предметы и образцы костюма (об истории формирования этой коллекции подробно рассказывается в статьях Р.Ф. Итса [1928–1990], и В.Н. Кислякова).

В XIX в. из дворцовых предметов образовалась крупнейшая в России китайская коллекция Эрмитажа, составившая музейную экспозицию в 1852 г., когда Эрмитаж был открыт для широкой публики. Дальнейшая история этой коллекции неразрывно связана с Отделом Востока (первоначальное название — Отдел истории культуры и искусства народов советского и зарубежного Востока), созданным в 1926 г. по инициативе И.А. Орбели (1887–1961). В настоящее время Отдел Востока Государственного Эрмитажа имеет самостоятельную экспозиционную площадь; его фонд (свыше 150 000 ед. хр.) содержит наряду с китайскими вещами произведения других восточных стран (Индии, Центральной Азии, Арабского Востока). Особое место в этом собрании занимают материалы, собранные П.К. Козловым во время археологических экспедиций (1908, 1909, 1926) в районе погибшего в XIII–XIV вв. г. Хара-Хото (на южной окраине пустыни Гоби). Эти находки насчитывают приблизительно 3500 инвентарных номеров (среди них около 280 произведений живописи и скульптуры). Еще одну примечательную коллекцию составляют материалы (в т.ч. 137 буддийских картин на шелке и 43 — на бумаге), привезенные из Восточного Туркестана (ныне — Синьцзян-Уйгурский АР) С.Ф. Ольденбургом (1863–1934). Из петербургских музеев внушительным собранием произведений китайского искусства, преимущественно культового назначения, обладает также Государственный музей истории религии (ГМИР), куда в момент его организации (начало 1930-х) была передана часть экспонатов из Кунсткамеры и Эрмитажа, в т.ч. 1200 произведений «новогодних картин» **нянь-хуа** (синонимы — популярная, народная, простонародная картина, лубок) и около 1000 скульптурных изображений (преимущественно культового характера) и живописных свитков. С 1950 по середину 1990-х годов в музее действовала постоянная экспозиция «Религии Китая», курируемая Отделом религий Востока. В настоящее время сотрудники ГМИР приступили к разработке обновленного варианта этой экспозиции, обещающей стать одной из самых выразительных выставок, раскрывающих через предмет историю религиозной жизни Китая. Собрания китайских изделий, но уже в качестве интерьерных предметов, имеются во дворцах Петербурга (дворец А.Д. Меншикова) и его окрестностей (в Петергофе, Павловске, Царском Селе, Ораниенбауме, Гатчине). В большинстве своем эти коллекции до сих пор не опубликованы. Отрадное исключение составляет, к примеру, каталог соответствующего собрания Государственного музея-заповедника «Ораниенбаум», вышедший во время демонстрации выставки под названием «Восточная коллекция». Автором экспозиционной концепции была М.П. Лебединская, хранитель этого небольшого, но интересного собрания, а научными консультантами выступили сотрудники разных организаций — Санкт-Петербургского филиала Института востоковедения РАН (А.М. Кабанов) и ведущих отечественных музеев — Государственного Эрмитажа (Т.Б. Арапова, М.Л. Меньшикова), Государственного музея (искусства народов) Востока (М.А. Неглинская).

Крупнейшее в Москве художественное собрание китайских вещей находится в Государственном музее искусства народов Востока (ГМИНВ/ГМВ), который был организован в 1918 г. под названием Музей искусств Азии (в прошлом назывался также Музей восточных культур — МВК). Основная часть его дальневосточной коллекции, насчитывающей около 18 тысяч экспонатов (живописи, гравюры, пластики, костюма и произведений разных видов прикладного искусства), сформировалась в 1918–1940 гг. на базе нескольких собраний. В их числе — Музей бывшего Строгановского училища (поступление 1919); Первый пролетарский музей (поступление 1923–1924); Оружейная палата Московского Кремля (1927); Музей новой западной живописи (вобравший собрание С.И. Щукина, поступление 1926–1928); Музей иконописи и живописи (в его составе находилась коллекция И.С. Остроухова, поступившая в ГМВ в 1929); Музей антропологии при Первом МГУ (1932), Музей народов СССР (поступление 1934 и 1939); Иваново-Вознесенский областной музей и Таганрогский городской музей (поступление начала 1930-х). Некоторые произведения китайского искусства в то время и позднее поступали через

Изучение китайского искусства в России

Государственный музейный фонд и приобретались у частных лиц или через антикварные магазины. Собрание музея пополнялось и за счет даров общественных организаций (например, Министерства культуры КНР, 1957) и коллекционеров — Д.М. Мельникова (дар 1949), В.С. Калабушкина (1978), М.А и Л.А. Барон-Турубинер (1990). Ряд произведений, переданных в Государственный музей Востока, в прошлом принадлежал Румянцевскому музею (открытому в 1831 г. в Санкт-Петербурге, в 1861 г. переведенному в Москву и переименованному в Московский публичный Румянцевский музей с надписью «От государственного канцлера графа Н.П. Румянцева (1754–1826) на благое просвещение»). Впоследствии вещи из фондов Румянцевского музея попали и в Государственный исторический музей/ГИМ (основанный по инициативе графа А.С. Уварова в 1873 г. как Русский национальный музей имени цесаревича-наследника, а с 1881 г. переименованный в Исторический музей); из последнего в 1919 г. часть вещей поступила в ГМВ. Тем не менее Государственный исторический музей, а также некоторые провинциальные музеи, пополнившие ГМВ (например, музей Иваново-Вознесенска, ныне Объединенный историко-художественный музей г. Иваново), и теперь обладают собственными коллекциями произведений китайского искусства, включающими пластику, изделия из камня, металла, эмали, мебель и ювелирные украшения. Разные по количеству и качеству собрания китайского искусства представлены в музеях многих российских городов (например, Астрахани, Владивостока, Зарайска, Переславля-Залесского, Рыбинска).

Формирование провинциальных китайских коллекций в XVIII–XIX вв. часто происходило в университетских центрах, готовивших китаеведов, и в городах, находившихся на торговых путях с Китаем, — Кяхте, Минусинске, Благовещенске, Томске, Омске, Иркутске. Накапливавшиеся в них (поначалу стихийно) китайские предметы трансформировались, благодаря стараниям местных купцов и меценатов, в небольшие, но неплохо подобранные музейные собрания. Важную роль в их дальнейшей судьбе, равно, впрочем, как и в истории петербургских и московских коллекций, сыграл созданный в 1917 г. Государственный музейный фонд, куда стекались вещи из реквизированных частных собраний с целью их последующей передачи музеям. Для примера сошлемся на китайскую коллекцию Омского областного музея, ставшего в результате объединения местных частных коллекций и вещей, присланных музейным фондом, обладателем 2000 экспонатов, которые, несмотря на их относительную немногочисленность, адекватно представляют все виды китайского декоративно-прикладного искусства эпохи Цин (1644–1911).

Первые опыты изучения художественного творчества Китая на материале музейных коллекций были предприняты в конце XIX — начале XX в. К их числу относятся работы Н.И. Веселовского (1848–1918) «Китайские символы в предметах украшения» (1911) и А.И. Иванова (1878–1937) «Символический орнамент в Китае» (1914). А.И. Иванову принадлежит также серия статей этнографо-музееведческого характера, в т.ч. «Из музейных материалов по быту китайцев» (1916), «Из музейных материалов по религии китайцев» (1916), в которых содержится описание изделий декоративно-прикладного искусства. В этих исследованиях проявилась типичная впоследствии для российского синологического искусствоведения особенность — сочетание предметного изучения вещей с их семантическим анализом, предполагавшим толкование декора в контексте культурных традиций.

Начало фундаментального изучения китайского искусства в нашей стране было положено выдающимся филологом академиком В.М. Алексеевым (1881–1951). Его уникальная по своей широте и глубине культурологическая деятельность дала мощный импульс к развороту искусствоведческой мысли в сторону серьезного целенаправленного исследования различных сторон художественной жизни Китая.

Н.И. Веселовский

Блестяще осуществленный им перевод трактатов **Сыкун Ту** (см. т. 3), Хуан Юэ и Ян Цзин-цзэна (по сей день не имеющий себе равного по глубине и тонкости понимания китайского оригинала), а также перевод **Ван Вэя** (см. также т. 3) и анализ каллиграфического исполнения поэмы Хуан Шань-гу (**Хуан Тинцзянь**) определили основы синолого-культурологического направления в искусствознании, обозначили наиболее адекватную для китайского художественного менталитета методологию, начертали критерии научного уровня, необходимого для полноценного освоения специфики китайского искусства, по-

казали плодотворность комплексного рассмотрения поэзии, каллиграфии и живописи (см.: *Алексеев В.М.* Наука о Востоке. М., 1982).

Непреходящую ценность имеет переведенная В.М. Алексеевым и образцово прокомментированная поэтическая трилогия: «Категории стихов — *Ши пинь*. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту» (1916; 1978; 2003); «Китайский поэт-пейзажист о своем вдохновении и в своем пейзаже. Китайская живопись в китайском синтезе XVIII в. 24 типа картин (*Хуа пинь*) Хуан Юэ» (1916; 1945; 2003); «Ян Цзин-цзэн. Категории каллиграфии (*Шу пинь*). Артист-каллиграф и поэт о тайнах в искусстве письма» (1947; 1978; 2003). В этом же ряду стоит его перевод трактата «Тайны живописи», приписываемый Ван Вэю (в предполагаемом соединении с фрагментом трактата **Цзин Хао**; 1934; 2003). Продолжением этой традиции стали переводы китайских классических и современных текстов по изобразительному искусству, выполненные последующими искусствоведами и китаистами (Е.В. Завадской, К.Ф. Самосюк, С.Н. Соколовым-Ремизовым, В.Г. Белозеровой), входящие в корпуса монографий, статей, а также опубликованные в коллективных изданиях («История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», «Мастера искусства об искусстве»).

Для понимания родственно-органичного соединения поэтического слова и каллиграфии представляется принципиально важной статья В.М. Алексеева «Китайский поэт-каллиграф XI в. Шань-гу (Хуан Тин-цзянь) в нашей аудитории китаистов» (разбор поэмы «Сун фэн гэ») (1978; 2003). Нельзя не упомянуть также его емкие по содержанию вводные статьи к каталогам выставок китайской живописи в Эрмитаже и Москве (1934) и доклады на конференции по истории искусства в Москве (1940).

Не менее важное место в трудах В.М. Алексеева, посвященных художественной культуре Китая, занимает серия работ по **нянь-хуа**, написанных им на основе собственной коллекции и опубликованных уже посмертно в книге «Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях» (М., 1966). Говоря о роли *нянь-хуа* в художественной жизни Китая, В.М. Алексеев считал вполне естественным положение, согласно которому «с точки зрения китайского искусства вряд ли что может быть показательнее, чем претворение большого искусства в „малом“, что доказывает глубокую народность и монолитность китайской живописи» («Наука о Востоке», с. 142).

Подчеркнутое В.М. Алексеевым значение «малых» — бытовых, повседневных форм изобразительного искусства можно рассматривать в качестве перспективного направления для уже ведущихся и будущих исследований, охватывающих помимо лубка бумажную вырезку (*цзянь-чжи*), живопись и каллиграфию на веерах и плакатах–*доу фанах*, парные (особенно новогодние) надписи (*дуй-лянь*), художественную почтовую бумагу (*цзянь* [*13*]) и другие явления. Непревзойденная по своей значимости деятельность В.М. Алексеева в сфере изучения художественной культуры Китая вообще и изобразительного искусства в частности продолжает задавать тон в работе подавляющего большинства отечественных исследователей разных поколений.

Особый интерес В.М. Алексеева к китайской книжной культуре и связанной с ней художественной традиции нашел продолжение в посвященных истории китайского книгопечатания исследованиях К.К. Флуга (1893–1942), венцом которых стала докторская диссертация «Книгопечатанье в Китае», впоследствии посмертно опубликованная в виде монографии. К непосредственным ученикам В.М. Алексеева по линии искусствознания можно отнести К.И. Разумовского (1905–1942), С.М. Кочетову (1907–?), В.Н. Казина (1907–1942) — сотрудников Отдела Востока Эрмитажа. К.И. Разумовскому принадлежат первые в России опыты исследования эстетической мысли Китая, прежде всего в области теорий портрета, рассматриваемых им в контексте традиционных китайских натурфилософских представлений (учения о физиомантии, основу которого составляет уверенность во взаимном соответствии строений человеческого лица и космического универсума). На материале выполненных им переводов ряда трактатов («Се сян би цзюэ» — «О портрете» Ван И, XV в.; «Чуань шэнь би яо» — «Рецепт портрета» Цзян Цзи, XVIII в.; «Се чжэнь ми/би цзюэ» — «Трактат о портрете» Дин Гао, нач. XIX в.) К.И. Разумовский подготовил исследование на тему «Китайская феодальная теория портрета», содержащее всестороннюю реконструкцию идейно-философских основ этого жанра, и защитил свою работу в 1938 г. в качестве кандидатской диссертации. По отзыву одного из оппонентов — В.М. Алексеева (другими оппонентами стали Н.И. Конрад и искусствовед Н.Н. Пунин), эта диссертация по своей теоретической значимости и новизне была достойна и докторской степени («Наука о Востоке», с. 105). К сожалению, ее текст сохранился не полностью и был посмертно опубликован только в 1971 г. в виде монографии «Китайские трактаты о портрете». Вместе с тем

Изучение китайского искусства в России

К.И. Разумовский проявил интерес к изучению художественного наследия древнего Китая. Широкий резонанс в свое время получили его доклады «Древнейшее китайское искусство» и «Китайское искусство эпохи Хань», прочитанные в июне 1940 г. на конференции в московском Музее восточных культур (ныне — ГМИНВ/ГМВ) и по существу открывшие новое направление российского (советского) синологического искусствоведения. Этому автору принадлежат и первые в нашей стране обобщающие работы по истории китайского искусства — журнальная статья «Китайское искусство» (написанная совместно с А. Стрелковым) и очерк «Китайское искусство», впервые опубликованный в 1940 г. и переизданный с некоторыми изменениями в 1949 г. В последнем содержатся общие сведения о китайском искусстве в древности (гончарном деле эпохи неолита) и средних веках (архитектуре; изобразительном искусстве — буддийской скульптуре, светской станковой живописи, ее главных жанрах и крупнейших мастерах; национальном театре), а также о художественной жизни Китая в 1-й трети XX в. (автор рассматривает творчество крупнейших живописцев того времени — **Жэнь Бо-няня**, **Ци Бай-ши**, **Сюй Бэй-хуна** и достижения национального кинематографа).

В.Н. Казин (погибший, как и К.К. Флуг, в блокадном Ленинграде) был одним из тех сотрудников Отдела Востока, которые первыми приступили к изучению материалов Хара-Хото. В 1940 г. Казин прочел доклад на выставке китайского искусства в Москве (посмертно изданный в виде статьи «К истории Хара-Хото»), подготовил статью о китайской экспозиции Эрмитажа и путеводитель по музею (в соавторстве с М.Н. Кречетовой), написал лекционный курс по истории китайской культуры и искусства для студентов Академии художеств в Ленинграде.

С.М. Кочетова, проявив себя в области теоретического искусствознания, занималась исследованиями китайского изобразительного и декоративно-прикладного искусства, традиционной эстетической мысли, создала курс по истории китайского искусства, читаемый в 1945–1947 гг. для студентов кафедры китайской филологии восточного факультета ЛГУ, что побудило В.М. Алексеева предложить на возглавляемой им тогда кафедре создание отдельной секции китайского искусствоведения. Научное наследие Кочетовой составляют серия работ (статьи и монография) о памятниках Хара-Хото, рассматриваемых в аспекте иконографических принципов китайско-буддийского культового искусства; исследования по истории керамики (монография «Фарфор и бумага в искусстве Китая», 1956); полные и фрагментарные переводы внушительного числа классических сочинений китайских теоретиков живописи (**Го Си**, **Дун Цичана**, Мо Ши-луна, Се Хэ, **Су Ши**, Цзин Хао, **Чжан Янь-юаня**, **Ши-тао**), опубликованные в антологиях «Мастера искусства об искусстве» и «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли».

К первому поколению сотрудников Отдела Востока Эрмитажа относятся также Э.К. Кверфельд (1877–1949) и Э.Х. Вестфален (1877–1942), стоявшие у истоков изучения декоративно-прикладного искусства Китая вообще и керамики в особенности. Э.К. Кверфельд — автор монографии «Фарфор. Краткий исторический очерк» и исследований общетеоретического характера (книг «Предмет в китайском искусстве», «Черты реализма в китайском искусстве»). Главный труд Э.Х. Вестфален — монография «Китайский фарфор» был подготовлен к печати и опубликован (1947) уже ее ученицей и преемницей — М.Н. Кречетовой (1904–1965). Предметом собственной музейной и научной деятельности М.Н. Кречетовой стала такая редкая и практически не тронутая до нее область китайской керамики, как производство экспортного фарфора, налаженного в мастерских г. Гуанчжоу (Кантона). Исследовательница выделила из общей массы европейского и китайского фарфора Государственного Эрмитажа коллекцию «ост-индского фарфора», которая затем систематически пополнялась ее же стараниями, в результате превратившись в крупнейшее отечественное собрание китайских экспортных вещей. В его состав вошло 770 фарфоровых предметов, около 300 изделий так называемой «кантонской» эмали и редкая коллекция шелковых обоев 1-й четверти XVIII в. В 1946 г. М.Н. Кречетова защитила кандидатскую диссертацию на тему «Китайский фарфор для экспорта в Европу конца XVI–XVIII вв.», один из разделов которой был впоследствии подготовлен к печати Т.Б. Араповой

Книга К.И. Разумовского

и опубликован в виде статьи «Сюжеты росписи китайского фарфора для экспорта в Европу конца XVII — XVIII в». Несмотря на небольшой объем, эта публикация имеет исключительно важное значение для понимания процесса художественного взаимодействия Китая и Европы и формирования в китайском декоративно-прикладном искусстве стилистических направлений, ориентированных на европейские художественные традиции. М.Н. Кречетова явилась и одним из авторов альбома «Памятники искусства Китая в музеях СССР» (в соавторстве с О.Н. Глухаревой, М., 1959).

Кроме названных ученых в 1920–1940-х годах работала целая плеяда исследователей, основавших ряд направлений в российском синологическом искусствознании. К этой плеяде относится Б.П. Денике (1885–1941), возглавлявший (1925–1929) Музей восточных культур (ГМИНВ/ГМВ, Москва) и в 1935 г. публикацией соответствующего альбома фактически положивший начало изучению архитектуры Китая. Б.П. Денике способствовал развитию музейного дела, пропаганде и популяризации китайского искусства в нашей стране, им были написаны статьи о временных выставках и монография («Китай»), а также словарная статья по искусству Китая, вышедшая в первом издании Большой Советской Энциклопедии (1937). Существенную роль в становлении исследований по китайской эстетике, станковой живописи и каллиграфии сыграли разработки Н.М. Попова-Тативы (1883–1937, японист и китаевед, проф. Института народов Востока, репрессирован в 1930 г.) и Л.А. Никитина (1896–1942). Первому из них принадлежат статьи «К вопросу о методе изучения каллиграфии и живописи Дальнего Востока» (1924), «Несколько замечаний по поводу толкований шести законов китайской живописи» (1930), во многом определившие повышенное внимание последующих российских специалистов к проблеме художественного единства в Китае живописного и каллиграфического искусства. Л.А. Никитин — живописец и театральный художник, не имевший специального востоковедного или искусствоведческого образования тем не менее оказался первым представителем творческой интеллигенции, обратившимся к теме морфологии дальневосточной живописи и указавшим на ее генетическое родство с иероглифической письменностью (пример тому — статья «Идеографический изобразительный метод в японской живописи», 1924). Высказанная им мысль о том, что иероглифическая письменность воспитала в китайском зрителе способность воспринимать не иллюзорно-достоверные изображения, а условные знаки (чем, по сути, определялись все структурно-семиотические характеристики произведения национальной живописи), получила дальнейшее развитие в работах московских специалистов. Эту идею развивают исследования упомянутых ниже ученых — Е.В. Завадской (например, ее статья «Морфология китайской живописи», 1973), а позднее и В.Г. Белозеровой. Из ранних публикаций по декоративно-прикладному искусству отдельного упоминания заслуживает статья М.И. Лаврова (1877–?) «Китайские зеркала ханьского времени», положившая начало изучению китайского зеркала как особого художественно-этнологического феномена.

Новый этап развития российского (советского) синологического искусствоведения начался с 1950-х годов, сразу же ознаменовавшись, с одной стороны, преемственностью по отношению к довоенным исследованиям, а, с другой стороны, расширением их тематики и проблематики. Продолжилось начатое В.М. Алексеевым изучение *нянь-хуа*, стимулом чего послужили новые поступления в фонды некоторых музеев. Так, в 1970-х годах в Эрмитаж была передана коллекция китайских картин (ок. 100 листов), собранных в 1930–1940-х этнографом В.С. Стариковым во время его жизни в Харбине. После кончины известного синолога Б.И. Панкратова (1892–1979), многие годы работавшего в Китае, в Эрмитаж поступило такое же количество собранных им лубочных икон. В 1981 г. в Эрмитаже была проведена первая в этом музее масштабная выставка *нянь-хуа* «Новый год на народной картине», приуроченная к столетию со дня рождения В.М. Алексеева.

Среди ленинградских искусствоведов и музейных работников ключевая роль в изучении *нянь-хуа* изначально принадлежала одной из учениц В.М. Алексеева, сотруднице Отдела Востока Эрмитажа М.Л. Пчелиной (Рудовой), опубликовавшей первые соответствующие работы еще в конце 1950-х годов (в т.ч. статью «Китайская театральная лубочная картина»). В дальнейшем М.Л. Пчелина настойчиво обращалась к вопросам как систематизации, атрибуции и экспонирования *нянь-хуа* (статьи «Коллекция академика В.М. Алексеева», «Систематизация китайских новогодних картин (*няньхуа*) ленинградских собраний»), так и к их художественно-идейным особенностям (статьи «Цай-шэнь — Гуань Юй», «*Няньхуа* с религиозными сюжетами (по ленинградским собраниям)», «Символика в китайском искусстве по народным новогодним картинам *нянь-хуа*»). Параллельно М.П. Рудова (Пчелина) активно работает с произведениями

Изучение китайского искусства в России

китайско-буддийского искусства по материалам **Дуньхуана**, собранным С.Ф. Ольденбургом, что нашло отражение в ряде ее статей (в т.ч. «Памятники Дуньхуана в Государственном Эрмитаже», «Бодхисатва Гуаньинь в памятниках Дуньхуана»); она же подготовила и каталог этой коллекции (совместно с Л.Н. Меньшиковым), изданный в 6-ти томах в Шанхае.

В 2003 г. М.Л. Рудовой (Пчелиной) была представлена большая выставка картин *нянь-хуа*, на которой экспонировались 209 произведений, в основном из коллекции В. М. Алексеева, вышли каталог выставки «Китайская народная картина *няньхуа* из собрания Государственного Эрмитажа» и ее монография «Китайская народная картинка». Совместно с Н.Г. Пчелиным она провела экспертизу коллекции *нянь-хуа* (часть собрания В.М. Алексеева) из фондов Государственного музея-заповедника «Ораниенбаум» и опубликовала каталог (СПб., 2007). Н.Г. Пчелину принадлежат также несколько работ по этой теме, в т.ч. статья «Женские образы в китайской народной картине конца XIX в.», посвященная малоизученной тематической группе *нянь-хуа* — «красавицы» (куда входят картины с изображениями невест, добродетельных женщин или, напротив, девиц легкого поведения и инструкции о методах общения с ними). Сфера научных интересов Н.Г. Пчелина включает изучение материалов, связанных с деятельностью в Китае миссионеров-иезуитов, что нашло выражение в кандидатской диссертации «Миссия иезуитского ордена в Китае (1579–1842)» (СПб., 1999) и последующих работах (в т.ч. статье, изданной в совместном музейном каталоге «Китайское экспортное искусство из собрания Государственного Эрмитажа», СПб., 2003). Часть хранимой Н.Г. Пчелиным коллекции камня была представлена в экспозиции «Навеки застывший лед. Горный хрусталь в собрании Эрмитажа» и опубликована в составе авторской статьи «Каменная бесконечность Поднебесной» в каталоге этой выставки (СПб., 2006).

В Петербургской библиотеке Академии наук исследованиями китайской народной картины и акварели занимается Т.И. Виноградова, опубликовавшая в 1980–1990-х гг. более 20 статей и тезисов, освещающих новые содержательные и художественные нюансы в композициях *нянь-хуа*: способы передачи пейзажа и городского ландшафта («Пейзаж на китайской театральной народной картине», «Изображение традиционной городской архитектуры на китайской театральной народной картине»), особенности изображения исторических персонажей («Образы деятелей китайской культуры в трактовке народной картины *нянь-хуа*») и другие темы. Т.И. Виноградова обращалась и к более фундаментальным проблемам, связанным с определением генезиса этой художественной традиции («Происхождение жанра китайской театральной народной картины»), ее соотношению с книжной гравюрой («Иллюстрации в жанре театрально-литературных народных картин *нянь-хуа* к роману-эпопее „Возведение в ранг божества“»); аргументировала мысль о неправомерности применения термина «лубок» в качестве синонима «*нянь-хуа*» («Китайская народная картина *нянь-хуа*: проблемы систематизации и периодизации»). Т.И. Виноградова считает, что термин «лубок» не соответствует ни материалу китайских произведений (исполнявшихся, в отличие от собственно лубка, исключительно на бумаге), ни месту их бытования (не в крестьянской, а в мещанской среде), а также их тематике, стилистике и образности. В 2000 г. Т.И. Виноградова защитила кандидатскую диссертацию «Китайский народный театр на китайской народной картине», где был дан всесторонний анализ «театральных народных картин (*нянь-хуа*)», одной из самых объемных и популярных тематических групп в составе имеющегося корпуса «народной картины». Автором также сформулированы ряд принципиально важных для понимания сущности *нянь-хуа* выводов. В их числе — утверждение о том, что их культурная и социальная принадлежность к фольклору в достаточной степени условна, т.к. они являются продуктом высокоразвитого ремесленного производства, ориентированным непосредственно на рынок. По поводу непосредственно «театральной картины» выдвинут тезис, что она представляет собой тип синтетического искусства, образовавшийся в результате пересечения графики, театрального искусства и драматургической литературы.

Книга Е.И. Лубо-Лесниченко

К *нянь-хуа* в контексте характеристики коллекции В.М. Алексеева и его взглядов на собирательство китайских вещей неоднократно обращался и Л.Н. Меньшиков (1926–2005), посвятив этой теме такие статьи, как «Китайские коллекции акад. В.М. Алексеева (лубок, эстампаж, почтовая бумага и художественный конверт)» (1959) и «В.М. Алексеев как коллекционер» (1972). В 1950-е годы к изучению коллекции народных картин из фонда ГМИРА приступил И.П. Горанин, давший подробное описание привезенных В.М. Алексеевым картин антихристианского содержания. После преждевременной смерти И.П. Горанина этой коллекцией никто из сотрудников музея специально не занимался. Тем не менее в 2006 г. в ГМИР состоялась временная экспозиция *нянь-хуа* (подготовлена Д.А. Зельницким), посвященная китайскому Новому году. Хотя она не получила столь же широкого резонанса, как упомянутая выше выставка в Эрмитаже, сам факт ее организации, думается, свидетельствует о росте интереса к данной художественной традиции со стороны представителей других гуманитарных специальностей, что позволяет надеяться на проведение новых изысканий в этой области. К безусловным достижениям сотрудников ленинградских музеев следует отнести и выставку, состоявшуюся в сентябре 1951 г. в Кунсткамере, на которой было представлено 180 картин *нянь-хуа*, причем не только старинных, но и современных авторских произведений, переданных музею Обществом китайско-советской дружбы. Эта выставка нашла отражение в печати (став темой статьи Н.В. Кюнера и Г.А. Гловацкого); по ее материалам был выпущен хорошо составленный и аннотированный комплект открыток «Китайский старинный лубок».

Сотрудники Отдела Востока Эрмитажа продолжают исследования и в области декоративно-прикладного искусства Китая. К ведущим специалистам здесь относятся Т.Б. Арапова, Е.И. Лубо-Лесниченко (1929–2001) и (в последние десятилетия) М.Л. Меньшикова.

Т.Б. Арапова является признанным авторитетом и экспертом мирового уровня по китайской керамике. Ее основные печатные работы — каталоги «Китайский фарфор в собрании Эрмитажа» (1977), «Дальневосточный фарфор в России XVII–XX вв.» (1994), монография «Фарфор и керамика Китая» (2007). В них дается самый подробный в отечественной искусствоведческой литературе анализ основных этапов развития фарфора, включая характеристику присущих им технологических и художественных нюансов изделий. Т.Б. Араповой выполнены также исследования расписных эмалей («Китайские расписные эмали», 1988) и такой специфической категории китайских изделий, как флаконы для нюхательного табака (каталог «Китайские флаконы для нюхательного табака», 1993). В этих изданиях, помимо детального анализа соответствующих артефактов, подробно рассказывается о деятельности в Китае европейских художников и о формировании особого стилистического направления, копирующего и варьирующего европейские художественные традиции, т.е. типологически сопоставимого с европейским **«шинуазри»**. Из других работ Т.Б. Араповой уместно отметить статьи «Китайские изделия художественного ремесла в русском интерьере XVII — 1-й четверти XVIII в.» (1989), повествующую о начальном этапе распространения китайских вещей в России и о конкретных способах их употребления в интерьере; и «Изделия китайского экспорта на Сиам в собраниях Эрмитажа» (2003), в которой освещается малоизученный прежде класс китайской экспортной керамики. Широкие познания сотрудников Отдела Востока и других специалистов Эрмитажа в китайских экспортных изделиях позволили провести (сентябрь 2003 — 2004) в Меньшиковском дворце уникальную выставку «Китайское экспортное искусство», где были представлены более 200 произведений многих видов декоративно-прикладного искусства (ювелирные изделия, художественный металл, вещи из резной кости, керамика).

Книга Т.Б. Араповой

Центральной темой исследований Е.И. Лубо-Лесниченко является история китайского шелка в его связи с процессами культурного взаимодействия народов Сибири и Дальнего Востока. Вначале им были изучены образцы тканей из собрания Эрмитажа (альбом «Древние китайские ткани и вышивки (V в. до н.э. — III в. н.э.) в собрании Государственного Эрмитажа», 1961). Постепенно круг интересовавших его вопросов предельно расширился: происхождение и основные этапы развития шелкоткацкого производства, виды тканей, эво-

Изучение китайского искусства в России

люция орнаментации, формирование, функционирование и конкретные маршруты Великого шелкового пути. Все эти вопросы нашли освещение в его монографии «Китай на Шелковом пути» (1994), в которой история шелкоткацкого производства рассматривается, начиная еще с неолитической эпохи. Из многочисленных отдельных публикаций автора о шелке отдельного упоминания заслуживают статьи «Чжичэн и кэсы» (1975), в которой впервые (и даже несколько более подробно, чем в монографии 1994 г.) рассказывается об особом типе древних узорных тканей (*чжичэн*) и тканях, выполненных в гобеленовой технике; и «Западные божества в декоре китайских тканей раннего средневековья» (1998), продолжающая сюжет об орнаментальных заимствованиях в китайском шелкоткачестве. Проблемы культурного и художественного взаимодействия в указанном регионе наиболее подробно разбираются еще в одной книге Е.И. Лубо-Лесниченко «Привозные зеркала Минусинской котловины» (1975). Ему также принадлежат одна из первых монографий (познавательного характера) о Хара-Хото («Мертвый город Хара-Хото». М., 1968) и серия статей о различных изделиях — фарфоре («Фарфоровый сосуд, расписанный кобальтом периода Юань (1280–1367)», зеркалах (в т.ч. «Бронзовые зеркала с изображениями животных и винограда в собрании Эрмитажа», 1971), в которых тоже затронуты вопросы влияния на китайское искусство чужеземных художественных традиций.

М.Л. Меньшикова, поступившая на работу в Эрмитаж в начале 1980-х годов, сегодня является хранителем коллекции китайского прикладного искусства и экспертом по различным его видам. Ею опубликованы работы по лаковым (красный резной лак) изделиям и тканям из музейной коллекции (статьи «О некоторых особенностях красных резных лаков *тихун* периодов Мин и Цин», «Китайские резные лаки XIV–XVII вв. в собрании Эрмитажа», «Китайские шелковые ткани из Египта»). Выделена из общего фонда Эрмитажа коллекция дальневосточной серебряной филиграни и организована (с публикацией каталога) ее выставка — «Серебряная филигрань Востока XVII–XIX вв. в собрании Эрмитажа» (июль 2005 — январь 2006), включавшая 100 произведений из Китая, Индии и Юго-Восточной Азии, которая с успехом экспонировалась не только в России, но и за рубежом (в Амстердаме). Систематизирована коллекция китайских экспортных вееров («Китайские экспортные веера», 2004). Она также участвовала (перевод и редактура китайских текстов) в подготовке издания «Сокровища Шанхайского музея» (2007). Кроме того, М.Л. Меньшикова активно занимается атрибуцией произведений, в т.ч. живописных свитков (статьи «Ли Хун-чжан и Николай II: к вопросу об истории некоторых китайских вещей в коллекции Эрмитажа», 1995; «Портрет китайского чиновника из императорского рода», 2001) и из других музейных фондов. Благодаря ее усилиям в китайском собрании МАЭ были выявлены вещи и рисунки из коллекции Петра I, серьезно пострадавшей в свое время от пожара, в т.ч. 10 «механических игрушек» в виде изысканно выполненных ювелирных моделей кораблей (статьи «Рисунки китайских вещей из собрания Кунсткамеры Петра I», «О некоторых китайских диковинках», «К истории китайских шелковых шпалер „кэсы“ из коллекции Петра I»). Одна из этих моделей была представлена (2009) на специальной выставке в Кунсткамере — «Небесная ладья», что вполне может привести к появлению еще одной научной темы в синологическом искусствоведении — изучение китайских механических игрушек. Кроме того, названная выставка служит примером экспериментальной экспозиционной деятельности сотрудников МАЭ, еще одним запоминающимся и оригинальным результатом которой стала экспозиция из предметов с эротической символикой и/или сексуального назначения, организованная в рамках симпозиума «За пологом Весеннего Дворца. Культура любви у народов Восточной и Юго-Восточной Азии» (1998).

Китаеведческую традицию ленинградской (петербургской) академической школы в области изобразительного искусства представляют Т.А. Пострелова (1931–2010) и К.Ф. Самосюк. Т.А. Пострелова, профессиональный китаевед и искусствовед (в 1954 г. окончила обучение на кафедре истории стран Дальнего Востока ЛГУ, в 1965 — на факультете теории и истории искусств Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры), много лет совмещавшая научную работу (в 1980–1990-е — сотрудница ЛО ИВАН) с педагогической деятельностью (в ЛГУ, Ленинградском государственном педагогическом институте им. А.И. Герцена, Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина), параллельно занималась двумя основными искусствоведческими темами. Одна — традиция академической живописи эпох Северной и Южной Сун и связанный с ней государственный институт — Академия живописи (**Хуа-юань**). Монография Т.А. Постреловой «Академия живописи в Китае в X–XIII вв.» (1976) и сегодня остается самым масштабным и всесторонним исследованием по данной проблематике. В ней прослеживается история Академии живописи, рассказывается

о ее организационной структуре и учебном процессе, сообщаются подробные сведения о жизни и творчестве большинства художников-академистов указанных столетий, а также о ведущих живописных жанрах и тематических группах. В качестве приложений представлены Список сохранившихся до нашего времени работ (и их копий) художников-членов Академии живописи и Список имен художников-академистов, в который вошли и мастера, работавшие в эпоху Тан. Именно Т.А. Пострелова первой из отечественных искусствоведов обратила особое внимание на живопись императора Северной Сун — **Чжао Цзи** (Хуй-ди, прав. 1101–1125) и на ту роль, которую она сыграла в эволюции жанра «цветы и птицы» (раздел монографии и статья «О значении творчества Чжао Цзи на формирование живописи цветов и птиц в Китае в X–XIII веках», 1975). Вторая научная тема Т.А. Постреловой — китайское искусство первой половины XX в. и творчество одного из ведущих мастеров того времени — Сюй Бэй-хуна, результаты исследований по которой изложены также в серии публикаций (в т.ч. статьи «О Сюй Бэй-хуне», 1972; «К вопросу о становлении реалистических тенденций в живописи Китая 1-й половины XX в.», 1976; «К характеристике личности и творчества Сюй Бэй-хуна», 1980; «О Сюй Бэй-хуне как педагоге», 1985) и монографии «Творчество Сюй Бэй-хуна и китайская художественная культура XX в.» (1987), в которой жизнь и творчество мастера показаны на фоне историко-политических и культурных процессов того времени. Книга также включает в себя развернутые приложения (полный погодный каталог произведений Сюй Бэй-хуна, список его персональных выставок), придающие ей энциклопедический характер.

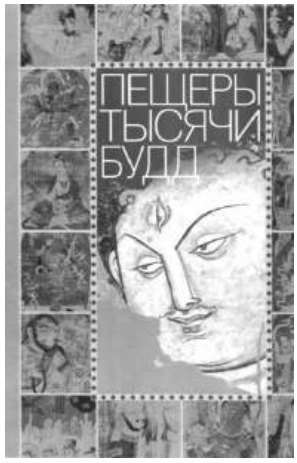
Исследования К.Ф. Самосюк (сотрудницы Отдела Востока Эрмитажа) отличаются еще большей широтой научных интересов. Ею был осуществлен перевод и анализ одного из самых значительных китайских сочинений по истории и теории живописи — трактата Го Жо-сюя (XI в.) «Тухуа цзянь вэнь чжи» («Записки о живописи: что видел и слышал»): кандидатская диссертация (1973) и монография «Го Жо-сюй. Записки о живописи: что видел и слышал» (1978), включающая аналитические разделы о взглядах китайского теоретика на историю национальной живописи, о его эстетических идеях, обзор основных предшествующих его трактату сочинений (в т.ч. Си Хэ, Чжан Янь-юаня, Ван Вэя, Цзин Хао, Су Ши, Го Си) и аннотированные списки (словари-указатели) имен художников, живописных сюжетов и терминов. Т.е., помимо его академической значимости, названное издание представляет собой подобие словаря по истории китайской эстетической мысли и живописной практике начиная с III–IV вв. Следующим предметом исследований К.Ф. Самосюк послужила классическая (эпохи Северная Сун, 960–1127) пейзажная живопись. Кроме тщательного анализа этого жанра и творчества его ведущих представителей (монография «Го Си», 1976), она неоднократно обращалась также к другим аспектам и проблемам истории китайской живописи: к особенностям эволюции портретного жанра (статья «Портретный жанр в Китае I–IX вв.», 1987), статусу художника в имперском обществе (статья «Художник и общество в эпоху Сун», 1970), роли чужеземных мастеров в формировании китайского живописного творчества (статья «Художники-иностранцы в Китае VI–VII вв.», 1989). Приблизительно с начала 1970-х годов обозначился интерес К.Ф. Самосюк к китайско-буддийскому изобразительному искусству, также вызванный трактатом Го Жо-сюя (статья «Го Жо-сюй о двух стилях в буддийской живописи», 1973). Начав с анализа произведений на буддийские темы светских художников, хранящихся в собрании Эрмитажа (статья «Свиток **Цю Ин** „Восемнадцать архатов“», 1989), К.Ф. Самосюк приступила к углубленному изучению материалов Хара-Хото и — шире — искусству тангутов (народности, основавшей государство Си Ся, 982/1032–1227). После серии статей о тангутской живописи (в т.ч. «Портреты тангутских императоров», 1993; «Звездный магический круг XII в. из Хара-Хото», 1995, «Две тангутские гравюры с изображением императоров», 2000) она защитила докторскую диссертацию и опубликовала фундаментальный труд «Буддийская живопись из Хара-Хото XII–XIV вв.» (2006). Издание состоит из двух частей монографического формата, в первой исследовано живописное искусство Си Ся, которое рассматривается на фоне историко-религиозной ситуации в этом государстве. Вторая часть представляет собой каталог коллекции живописи из Хара-Хото, многие из 228 представленных в нем произведений опубликованы впервые. К.Ф. Самосюк выступила также соответственно куратором и соавтором двух самых масштабных за последние годы выставок произведений китайско-буддийского искусства, прошедших в Эрмитаже: «Возвращение Будды. Памятники из музеев Китая» (октябрь 2007 — январь 2008) и «Пещеры тысячи будд» (декабрь 2008 — апрель 2009 г.), из предметов собрания Эрмитажа и книжной коллекции Санкт-Петербургского филиала Института востоковедения РАН. На первой из них (организована

Изучение китайского искусства в России

Комитетом выставок искусства КНР) экспонировались не только многочисленные буддийские скульптуры, но и предметы декоративно-прикладного искусства и живописные произведения (из собрания Музея г. Тяньцзинь). В состав Каталога выставки вошла еще одна статья К.Ф. Самосюк — «Эстетический феномен китайской живописи», в которой автор высказывает ряд новых принципиальных соображений по поводу закономерностей истории развития китайской живописи и ее духовных основ. В коллективном труде «Пещеры тысячи будд. Российские экспедиции на Шелковом пути. К 190-летию Азиатского музея» (СПб., 2008), сопровождавшем одноименную выставку, присутствуют статьи М.Л. Рудовой («Культура и искусство Дуньхуана») и Н.Г. Пчелина («Культура и искусство Турфана»), которые лишний раз подтверждают справедливость замечания В.М. Алексеева о родстве *нянь-хуа* с классическим живописным искусством, которое и позволяет современным исследователям совмещать работу по изучению народной картины и монументальной живописи традиционного Китая, а также сопредельных царств, находившихся в орбите художественного влияния Китайской империи.

Из недавно опубликованных искусствоведческих работ санкт-петербургских китаеведов следует отметить также «Историю искусства Китая» М.Е. Кравцовой (в настоящее время — профессор кафедры философии и культурологии Китая философского факультета СПбГУ), выполненную в жанре учебного пособия. Не обладая профессиональными искусствоведческими знаниями и опытом музейной работы, автор тем не менее попыталась воссоздать целостную картину бытия китайского искусства в максимально полном временно́м объеме (от эпохи неолита до XX в.), а также в видовом и жанровом многообразии. В книге присутствуют разделы, посвященные художественному наследию древнейших исторических эпох, погребальному и культовому искусству (древнему, даосскому, буддийскому, конфуцианскому, связанному с народными верованиями), эстетико-теоретической мысли, станковой живописи, важнейшим видам художественных ремесел (шелкоткачеству, керамическому, лаковому производству, эмальерному и ювелирному делу), архитектуре и зодчеству, садово-парковому искусству и музыкальному творчеству. Теоретическим фундаментом этой работы послужили авторские гипотезы (апробированные на материале истории китайской литературы) об исходной региональной и социокультурной неоднородности художественного творчества древнего и имперского Китая и о наличии в китайской культуре императивов, восходящих к различным идеологическим системам, которые и обусловили идейно-художественные особенности всех сфер и традиций местного искусства.

Начало теоретического изучения китайского искусства в его историческом и искусствоведческом аспектах и освещения его в научной и научно-популярной литературе в Москве было положено музейной школой О.Н. Глухарёвой (1897–1986). Написанная совместно с Б.П. Денике (1885–1941) «Краткая история искусства Китая» (1948), явившись первым системным рассмотрением этого феномена с древнейших времен до середины XX в., на долгие годы стала для отечественных искусствоведов ориентиром в освоении китайского изобразительного искусства и архитектуры. Среди опубликованных работ О.Н. Глухарёвой должны быть упомянуты издания альбомного типа — «Художественное наследие Китая» (1952); «Изобразительное искусство Китая» (1956); «Сюй Бэй-хун» (1957); «Государственный музей искусства народов Востока» (1978); монография «Искусство Народного Китая» (1958); статьи «Искусство Китая» (в энциклопедии «Искусство стран и народов мира», совместно с С.Н. Соколовым, 1965); «Ван Вэй» (1973); ее перу принадлежит также фундаментальная монография («Искусство Кореи» (М., 1982). Проходившая под руководством О.Н. Глухаревой работа в московском Государственном музее искусства народов Востока определила первые шаги по изучению китайского искусства целой плеяды искусствоведов: И.Ф. Муриан, Н.С. Николаевой, Т.В. Нориной, С.Н. Соколова-Ремизова, В.Л. Сычева, Л.А. Шмотикова, Л.И. Кузьменко.



Каталог выставки в Эрмитаже к 190-летию Азиатского музея. 2008

Наиболее авторитетной фигурой академической школы Москвы по праву считается ныне работающий искусствовед старшего поколения Н.А. Виноградова, автор многих исследований культурно-исторического и монографического плана, посвященных общим проблемам китайского искусства и отдельным художникам.

Для всех работ Н.А. Виноградовой характерны высокий профессионализм и следование строгой, методологически выверенной исторической канве, сочетающиеся с поэтичным ви́дением материала и его художественным анализом. В обширном списке ее трудов особую роль играют следующие публикации: разделы «Искусство Китая» Всеобщей истории искусства (т. 6, ч. 2, 1961) и Малой истории искусств (1979); китайский раздел в словаре терминов «Традиционное искусство Востока» (1997); книги «Цзян Чжао-хэ» (1959), «Искусство средневекового Китая» (1962), «Китайская пейзажная живопись» (1972), «Сюй Бэй-хун» (1980); «Искусство Китая» (в серии по изобразительному искусству для народных университетов культуры, 1988); «Пань Тянь-шоу и традиции живописи гохуа» (М., 1993); «Искусство Китая от древности до Средневековья» (энциклопедия для детей и юношества, М., 1996); книги «Сто лет искусства Китая и Японии» (М., 1999), «Китайские сады» (М., 2004), «Цветы и птицы в живописи Китая» (М., 2009). В одном из своих лучших монографических исследований — «Китайская пейзажная живопись», Н.А. Виноградова выдвигает новаторскую мысль о взаимном родстве жанров *шань-шуй* («горы-воды», пейзаж) и *хуа-няо* («цветы [и] птицы»), объединенных общим лирическим восприятием мира природы. Автор справедливо полагает, что поэтически-эмоциональное отношение к природе и стремление приблизить ее образы к мироощущению зрителя сквозит не только в искусстве таких мастеров, как **У Чан-ши** и Чэнь Ши-цзэн, но также в экспрессивной и неожиданной интерпретации ее отдельных деталей, получившей развитие в живописи **Ши-тао**, **Чжу Да** и «янчжоуских чудаков». В круг научных интересов Н.А. Виноградовой давно уже входит изобразительное искусство Японии, что позволило автору сочетать глубокое понимание китайской традиции с взглядом на нее «извне», со стороны «дочерней» японской культуры.

Направление исследований Н.С. Николаевой — другого автора московской школы в старшем поколении, поначалу также касалось проблематики китайского искусства. Среди опубликованных ранних работ — «Ци Бай-ши» (1958) и монография «Художник, поэт, философ **Ма Юань** и его время» (1968). Впоследствии научные интересы Н.С. Николаевой сместились в сторону японской художественной культуры; этого исследователя академического уровня в целом отличает соединение исторического подхода с глубокими теоретическими обобщениями и экскурсами в мировое искусство.

Расцвет китаеведческой ветви в отечественном искусствознании связан также с многогранной деятельностью Е.В. Завадской (1930–2002), талантливого исследователя и преподавателя китайского искусства в Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова. В монографии «Эстетические проблемы живописи старого Китая» (М., 1975, защищена как докторская диссертация) Е.В. Завадская впервые в отечественной науке раскрыла связь живописи и каллиграфии на уровне построения художественной формы и ее эстетического содержания. Непосредственным контактом с китайскими источниками вдохновлены все ее основные историко-теоретические труды — «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» («Цзецзыюань хуа чжуань», 1969); «Беседы о живописи Ши-тао» (1978); «Ци Бай-ши» (1982); «Мудрое вдохновение Ми Фу» (1983), как правило, включающие переводы классических трактатов, выполненные автором. Умение сочетать оригинальные переводы китайских текстов с собственными теоретическими размышлениями представляется также наиболее сильной стороной многочисленных (несколько сотен) статей Е.В. Завадской, среди которых: «Изображение и слово» (1969); «Традиции философии Лао-цзы и Чжуан-цзы в китайской эстетике и живописи» (1972); «Морфология китайской живописи» (1973); «Эстетический канон жизни художника — *фэнлю* (ветер и поток)» (1973); «Тень как философско-эстетическая категория» (1974); «Воспоминание как эстетическая категория» (1977); «Поэтика камня в китайской живописи» (1977); «Юаньский мастер Ли Кань о тайне живописи» (1977), «Философско-эстетический смысл так называемого „божественного гриба“ (*линчжи*) в искусстве Китая» (1977); «**Ихэюань** — Сад, творящий гармонию» (1991); «Сексуальность как колорит китайской традиционной живописи» (1993). Одна из последних статей Е.В. Завадской — «Прора-

Книга Н.А. Виноградовой. 1972

стание „я“ — творческий путь Чэнь Хун-шоу» (1992), написанная совместно с нанкинским искусствоведом Чэнь Чуань-си (автором «Истории китайской пейзажной живописи», 1989), нашла прямое отражение в его вышедшей позднее монографии «Эксцентричный талант конца династии Мин. Жизнь и искусство Чэнь Хун-шоу» (Мин-мо гуай цзе.Чэнь Хун-шоу ды шэнъя цзи ишу, 1994). В трудах, посвященных творчеству Ши-тао, Ци Бай-ши и Ми Фу, Е.В. Завадская по необходимости кратко, но точно и емко раскрыла также связь живописи и каллиграфии, подтверждая свои выводы фрагментами собственных переводов из китайских трактатов.

Изучение даосских эстетических концепций и их реализации в искусстве имперского Китая продолжил В.А. Кривцов, монография которого «Эстетика даосизма» (М., 1993) в определенной степени развивает и дополняет идеи, высказанные Е.В. Завадской. Весомый вклад в освоение каллиграфической темы внес С.Н. Соколов (Соколов-Ремизов), вышедший из музейной школы О.Н. Глухарёвой. В принципиально значимых для отечественной науки публикациях 1980–1990-х годов автор стремился к развитию традиции, заложенной В.М. Алексеевым. Впервые в отечественном искусствознании С.Н. Соколов-Ремизов уже в 1972 г. выдвинул положение о ключевой роли в китайском «искусстве кисти» направления **вэньжэнь-хуа** («живопись интеллектуалов» — в его переводе, приведенном в написанной под руководством Н.И. Конрада кандидатской диссертации «К проблеме изучения классического наследия дальневосточной живописи — направление *Вэньжэньхуа*»). Вышедшие впоследствии труды С.Н. Соколова-Ремизова посвящены детальному рассмотрению *вэньжэнь-хуа* как ведущей линии традиционной китайской живописи вплоть до XX в. Феномен этого явления, считает автор, базируется на идее синтеза литературы, живописи и каллиграфии и опирается на высокую интеллектуальную и эстетическую культуру художника. Продолжая в этом отношении исследовательскую линию китайских авторов (Цзян И, Чэнь Чжи-мая) и М. Салливана, сочетая методологические новации с академически корректным обращением с источниками, С.Н. Соколов-Ремизов перевел изучение проблемы на новый и более высокий научный уровень в монографиях «Литература — каллиграфия — живопись» (1985); «От Средневековья к Новому времени. Из истории и теории живописи Китая и Японии конца 17 — нач. 19 в.» (1995); «Восемь янчжоуских чудаков» (2000, отмечена рецензией Гао Мана в журн. «Чжунго шухуа», № 4, 2003); «Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений» (2004); в числе статей этого автора — «Пейзаж Ни Цзаня» (1975); «Картина Хуан Гун-вана „В горах Фучуньшань“» (1979); «К вопросу о традиции в классической и современной живописи Китая» (1986); «Куанцао — „дикая скоропись“ Чжан Сюя» (1991); «Китайская каллиграфия как модель пластического идеала» (1995); «Искусство каллиграфии в культурном процессе современного Китая»(1995); «Ключевая роль темы „Сыцзюньцзы“ — „Четыре совершенных“ в структуре китайской духовной культуры» (2004); «*Чжихуа* — живопись пальцем как отражение ряда специфических черт китайского менталитета» (2004); «Музыка кистью. На путях восприятия китайской каллиграфии» (2007); «Специфическое через универсальное. Китайская резная каллиграфия на печатях» (2007); «Еще раз о коммуникативной миссии китайской каллиграфии» (2008). Таким образом, С.Н. Соколова-Ремизова глубоко интересует круг проблем, раскрывающих «сущностные» стороны китайского менталитета и духовной культуры, в сфере его постоянного внимания находятся вопросы синтеза искусств, а также проблема пластического «перевода» классической поэзии на язык каллиграфии.

Е.В. Завадская

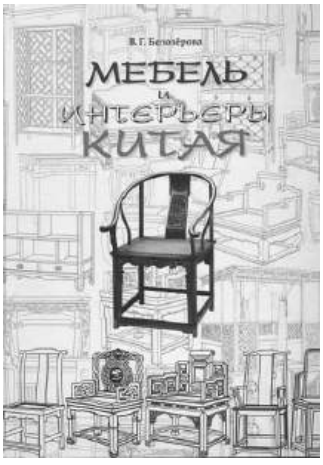
Существующая в русле китаеведения и культурологии общетеоретическая линия анализа «искусства кисти» сохраняется и в исследованиях последние годы живущего на Тайване В.В. Малявина — «Душа китайского художника», «Гора сознания. О духовности искусства» (1997); «Китайская каллиграфия: пространство подобия — пространство жизни» (2008). Развернутый культурологический анализ образной символики китайского искусства (от семантики элементов орнаментации отдельных вещей до смысла живописных композиций) и, отдельно, искусства пейзажного сада присутствует в монографиях В.В. Малявина «Китай в XVI–XVII веках»

и «Сумерки Дао». В последней из них проведен детальный анализ эстетической программы Дун Ци-чана (крупнейшего теоретика искусства 2-й пол. эпохи Мин) и предложены авторские интерпретации ряда важнейших положений эстетической мысли Китая. К этим книгам примыкает по содержанию составленная им антология «Китайское искусство» (2004), в которую вошли авторские переводы известной работы Дж. Роули «Принципы китайской живописи» и фрагментов 20 китайских сочинений, начиная с посвященных художественному творчеству пассажей из древних даосских (**«Чжуан-цзы»**; см. т. 3) и легистских (**«Хань Фэй-цзы»**; см. т. 1) сочинений.

В рамках достаточно широких теоретических исследований китайского искусства московскими синологами первые попытки установления обозначающей его аутентичной терминологии, определения самого китайского понятия «искусство» и выявления несомой им специфики были сделаны филологами Л.Е. Померанцевой (ИСАА при МГУ) в разделе «Искусство» монографии «Поздние даосы о природе, обществе и искусстве («Хуайнаньцзы» — II в. до н.э.)» (М., 1979, с. 82–91; то же // Философы из Хуайнани. М., 2004, с. 406–412) и Г.А. Ткаченко (1947–2000) в главе «Искусство и мастерство» монографии «Космос, музыка, ритуал» (М., 1990, с. 134–190) и статье «Искусство» словаря-справочника «Культура Китая» (М., 1999, с. 101–104), а также философом А.И. Кобзевым (зав. сектором идеологии и культуры Китая ИВ РАН) в статье «Специфика китайского искусства, отраженная в его изображениях» (2010).

Существенный вклад в изучение нескольких видов китайского искусства внесла профессор РГГУ В.Г. Белозёрова, ученица и продолжатель трудов Е.В. Завадской. Она — автор обширной серии статей и докладов о каллиграфии — «Творчество Дэн Ши-жу» (2003); «Свиток Иньфуцзин из каллиграфического наследия Дун Ци-чана» (2002); «Категория памяти в каллиграфической эстетике Китая» (2008), а также прекрасно иллюстрированной, фундаментальной, основанной на докторской диссертации монографии «Искусство китайской каллиграфии» (2007). Справедливо отмечая, что «каллиграфия менее прочих искусств Дальневосточного региона поддается анализу посредством инокультурных методологий», В.Г. Белозёрова поставила целью своей пионерской монографии ее рассмотрение как с т. зр. целостности традиции, так и исторической эволюции. Наблюдаемое в науке ослабление жестких и однозначных ориентиров в пространстве китайской культуры позволило В.Г. Белозеровой гибко подходить к анализу каллиграфического материала, использовать междисциплинарный инструментализм современного искусствознания, историко-типологический и культурно-философский методы исследований. Положительные результаты дала и применяемая автором синергетическая методология по причине ее соответствия как природе каллиграфической пластики, так и некоторым методам традиционного китайского искусствознания.

В.Г. Белозёровой написаны также работы «Традиционная китайская мебель» (М., 1980) и «Мебель и интерьеры Китая» (М., 2009). Благодаря этому автору впервые в отечественной науке традиционная китайская мебель стала предметом специального исследования. В опубликованных работах обозначены основные вехи на протяжении более чем тысячелетнего формирования мебельной традиции, проанализированы предпочтения в материалах, конструкциях, декоративных мотивах, очерчена история собирания и изучения китайской мебели. Авторская стратегия исследования материала, позволившая параллельно удерживать в поле зрения каллиграфию (основополагающий вид китайского искусства) и мебель (одну из важнейших отраслей художественного ремесла), создала благоприятные условия для осмысления единства принципов бытования китайской художественной традиции в целом. Предложенный В.Г. Белозёровой анализ структурных, ритуально-прагматических и социологических функций двух заинтересовавших ее видов искусства позволил обосновать важные выводы о том, что построение форм традиционной мебели было обусловлено структурой иероглифа, выражавшей общие закономерности китайского художественного мышления. Удачное сочетание предметного, экспертного анализа вещей с междисциплинарным подходом, выявляющим закономерности эволюции художественного явления и его места в иерархической системе китайского искусства,



Книга В.Г. Белозёровой. 2009

Изучение китайского искусства в России

присуще также исследованию В.Г. Белозёровой «Китайский свиток», посвященному прикладным аспектам станковой живописи (1995).

Методология столичной академической школы в области искусствознания реализована в исследованиях И.Ф. Муриан, ставшей первой ее представительницей, обратившейся к изучению *нянь-хуа*. В монографии «Китайский народный лубок» (М., 1960) акцентированы новые, по сравнению с синхронными работами ленинградских специалистов, аспекты этой традиции: охарактеризованы основные центры производства «популярных картин», прослежены художественно-прикладные особенности их работы, насущно необходимые для атрибуции произведений. Сугубо теоретический подход типичен уже для ранних статей И.Ф. Муриан, посвященных живописному творчеству, — «Декоративная основа дальневосточной живописи тушью» (1969); «К проблеме восприятия дальневосточной живописи тушью современным европейским зрителем» (1972); тот же принцип прослеживается в большинстве исследований, посвященных самым творческим личностям в китайской культуре — **Лян Каю** (1976), **Ли Кэ-жаню** (1977) и **Му Ци** (1991). Одно из последних исследований И.Ф. Муриан — «Китайская раннебуддийская скульптура IV–VIII вв. в общем пространстве „классической“ скульптуры античного типа» (2005) — направлено на раскрытие образного и формально-типологического сходства скульптурных школ рубежа древнего и средневекового периодов, памятники которых сохранились на огромной территории («от Средиземного моря до Тихого океана»). Следует сразу же отметить, что эта книга, касающаяся области изучения китайской скульптуры, посвящена теме, все еще мало исследованной в отечественном китаеведении. И.Ф. Муриан стремится показать, что в Китае антропоморфная скульптура «античного типа», воспринятая из Индии в русле буддизма, достигла своей вершины в XI–XIII вв. и «ушла со сцены», уступив позиции исконно китайским «живописным» формам. Рассматривая китайскую пластику параллельно с египетской, греческой, индийской, непальской и индонезийской и характеризуя китайскую раннебуддийскую скульптуру танского и чуть более раннего времени, автор считает ее явлением, поразительным «по своей человеческой законченности и высокой духовности». Кроме того, И.Ф. Муриан принадлежат монографии по искусству Вьетнама, Непала, Индонезии.

В области научной проблематики, обозначенной Е.В. Завадской, находится тема монографии В.В. Осенмук «Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун (XII–XIII века) в Китае» (2001). Эта книга (сложившаяся в процессе преподавательской работы автора и написания кандидатской диссертации, защищенной на историческом факультете МГУ) реализует один из возможных путей в изучении китайской живописи, опробованный ранее в статьях В.В. Осенмук (например, «Чаньская живопись в контексте китайской культуры», 1993). В основу ее монографического исследования, затрагивающего вопросы психологии творчества, положено сопоставление двух альтернативных друг другу принципов понимания и трактовки «пейзажной формы», принятых в период наивысшего расцвета китайской живописи в целом и ландшафта в частности. Эту линию исследования продолжает и недавно опубликованная статья В.В. Осенмук «Китайская живопись тушью. Психологический механизм творческого процесса при создании художественного произведения» (2007).

Размышлениями о путях современного развития китайской художественной культуры отмечены исследования В.Л. Сычева по китайскому изобразительному искусству XX в. (1978, 1983, 1986). Опубликованная в сборнике Государственного музея Востока серия статей В.Л. Сычева, посвященная вопросам экспертизы произведений живописи и атрибуциям некоторых наиболее интересных музейных вещей (например, палиндрома китайской поэтессы IV в. Су Жо-лань, полиптиха «Благодарение радости», 2001), показывает, что этот автор и сегодня остается лучшим московским экспертом в области классической китайской живописи. В.Л. Сычев подготовил каталоги «Современная гравюра Китая в собрании ГМИНВ» (1996) и «Китайская живопись в собрании Государственного музея Востока» (в печати). Таким образом, исследования автора, являющиеся своеобразным «мостом» между теоретической и практической наукой, отражают специфику музейной работы, в основе которой лежит необходимость атрибуции отечественных коллекций китайского искусства.

В круг научных интересов В.Л. Сычева наряду с живописью входит изучение китайского костюма, которому посвящена опередившая аналогичные китайские издания монография, написанная в соавторстве с Л.П. Сычевым (1975). Отдельные аспекты этой темы раскрывают статьи Л.П. Сычева: «Традиционная символика вещей и имен в романе Цао Сюэ-циня „Сон в красном тереме“» (1970), «Китайский декор как часть единой системы космогонических символов» (1977) и статья В.Л. Сычева «Из истории китайского женского костюма (с древности до эпохи

Сун)» (1996). Исследования Л.П. и В.Л. Сычевых основываются на уважении к цельности китайской художественной культуры, понимании авторами того обстоятельства, что в традиционной среде шедевры «высокого искусства» — классической живописи и каллиграфии — не дают исчерпывающего представления о любой эпохе, постоянно апеллируя к произведениям декоративных видов искусства.

Аналогичная творческая позиция выражена в работах М.А. Неглинской, также созданных на основе изучения коллекций Государственного музея Востока. Продолжая работу Л.П. и В.Л. Сычевых в области исследования китайского костюма, М.А. Неглинская опубликовала книгу «Китайские ювелирные украшения периода Цин (XVII — начала XX века). История, семантика, эстетика» (1999), ставшую первым в отечественной науке монографическим исследованием такого рода. Атрибуция собрания китайских художественных эмалей ГМВ завершилась изданием каталогов «Китайские расписные эмали в коллекции Государственного музея искусства народов Востока» (1995) и «Китайские перегородчатые эмали XV — 1-й трети XX века. Собрание Государственного музея Востока» (2006). Двадцатилетний опыт работы с этой крупнейшей московской коллекцией китайского искусства позволил М.А. Неглинской выступить в роли научного консультанта выставки пекинского дворцового музея **Гугун** в Московском Кремле, а также стать одним из авторов и редакторов выставочного каталога (2007). Ее защищенная в 2007 г. докторская диссертация («Цинский стиль в китайском художественном металле и эмалях периода трех великих правлений (1662–1795): традиция и новации») посвящена западным влияниям в искусстве маньчжурского времени, адаптация которых позволила китайскому искусству органично войти в мировую художественную систему XX в.

Тема взаимовлияний западного и китайского искусства, актуализированная исследованиями академика Н.И. Конрада (1891–1970), в той или иной мере затронута в трудах многих отечественных искусствоведов. Этим проблемам посвящены две монографии Е.В. Завадской — «Восток на Западе» (1970) и «Культура Востока в современном западном мире» (1977, 1993), в которых рассматриваются процессы взаимодействия ориентальной и европейской художественных традиций, выявляются принципы расхождений и типологических совпадений между ними, которые и предопределили, с одной стороны, всплеск популярности искусства Востока в Европе XIX — начала XX в., а с другой — возможность западного влияния в китайском искусстве. В настоящее время можно считать обоснованным мнение о том, что в западном искусстве XVIII в. стремление к использованию не только сюжетов, но и пластических приемов, свойственных китайской культуре, знаменовало первый этап по-настоящему глубокого взаимодействия Европы с художественным опытом Китая, имевший продолжение в искусстве стиля модерн и всего XX века. Частные аспекты темы «китайского стиля» (*шинуазри*) и франко-китайских художественных связей содержатся в статьях московского исследователя Н.Н. Науменковой, опубликованных в 1980-х годах в сборниках научной конференции «Общество и государство в Китае» (1982, 1986). Теме шинуазри посвящена обширная глава в монографии Н.С. Николаевой «Япония–Европа. Диалог в искусстве» (1996). Первым в отечественной науке монографическим исследованием, специально посвященным «китайскому стилю», стала книга «Китай в Европе: миф и реальность. XIII–XVIII вв.» известной переводчицы и знатока китайской литературы — О.Л. Фишман (1919–1986), изданная в Санкт-Петербурге многими годами позднее кончины ее автора (2003). В ней сформулирована весьма продуктивная мысль о необходимости написания и специального исследования, «симметричного» опубликованной книге, на тему «Европа в Китае», чтобы показать другую сторону возникшего виртуального «моста». Литературоведческий контекст монографии позволил О.Л. Фишман увидеть в явлении шинуазри прежде всего «европейские подражания произведениям китайской литературы, в которых фигурировал экзотизированный Китай». В области художественных ремесел, которым посвящены специальные параграфы пространной главы второй части работы, автор, разделяя мнение других исследователей, подразделяет привозные образцы декоративно-прикладного искусства, изготовленные в Поднебесной империи для внешнего рынка и их западные имитации. Книга О.Л. Фишман, впервые представившая отечественному читателю столь подробную информацию о шинуазри в прикладном искусстве XVIII в., совпала по времени с публикацией каталога выставки «Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI — XIX век» (2003) и стимулировала появление другой эрмитажной экспозиции — «Мир Запада и миф Востока. Запад и Восток в тематике раннего мейсенского фарфора» (2007).

В Москве изучением китайского искусства занимались не только музейные специалисты, но и китаеведы из академических институтов. Так, Б.Л. Рифтин уже много лет проводит успешные

Изучение китайского искусства в России

исследования *нянь-хуа* из российских музейных и частных собраний. Им была опознана и точно атрибутирована серия редких по содержанию и образности картин. В 1986 г. в Пекине было издано факсимиле обнаруженного Б.Л. Рифтиным в Ленинграде раннего списка романа «Сон в красном тереме», что стало первым опытом совместного советско-китайского издания и повлекло за собой предложение о совместной публикации альбома редких китайских лубков *нянь-хуа* из музеев России (Рифтин Б.Л., Ван Шуцунь, 1990) — проекте петербургского издательства «Аврора» и китайского издательства по народному искусству (книга вышла с предисловием Б.Л. Рифтина «О китайском лубке и его русских собирателях»). Б.Л. Рифтин выступил одним из авторов каталога выставки китайских *нянь-хуа*, которая проходила в 1987 г. в Государственном музее искусства народов Востока (Москва). На ней после реставрации демонстрировалось 154 картины из этого собрания, насчитывающего в целом около 500 листов, поступивших из разных источников, в т.ч. от частных лиц. Московская экспозиция представила в основном умело отреставрированные янлюциновские «лубки», купленные у частного лица в 1972 г. Каталог выставки «Китайская народная картина» в ГМВ, который предваряет статья Л.И. Кузьменко, воспроизвел в черно-белом варианте около трети (53) общего числа произведений представленных на этой временной экспозиции. Л.И. Кузьменко (защитившая в 1999 г. кандидатскую диссертацию «Проблема стиля в китайском фарфоре XVII–XVIII вв.») является сейчас ведущим специалистом по китайскому фарфору Государственного музея Востока, автором монографии «Китайский фарфор XVII–XVIII веков» (2009).

Чрезвычайно редкие — эротические *нянь-хуа* из собраний крупнейших музеев и частных коллекций впервые в России исследовал и опубликовал А.И. Кобзев. Эта работа была проведена в рамках начатого им в 1989 г. новаторского для СССР большого проекта по изучению древнейшей в мире традиционной китайской эротологии, эротических литературы и искусства (см. **Чунь хуа**). В частности, были обследованы и введены в научный оборот соответствующие материалы спецхранов Эрмитажа, ГМИНВ, Института восточных рукописей РАН (СПб.), Российской государственной библиотеки (РГБ). Важнейшие результаты нашли отражение в составленном А.И. Кобзевым обильно иллюстрированном научно-художественном сборнике «Китайский эрос» (1993) и других его также снабженных иллюстрациями работах — монографии «Эрос за Китайской стеной» (2002), статьях «Искусство внутренних покоев» (2003), «„Весенняя монета“» — эротонумерологическая загадка» (2002), «Иллюстрации к „Первой удивительной книге“ китайской литературы» (2010) и разделе **Эротология** данной энциклопедии (2009; см. т. 5). В этих публикациях особое внимание он уделил специфическому явлению прикладного искусства — «весенним монетам» (*чунь цянь*), т.е. аналогам традиционных медных денег с изображениями совокупляющихся пар в разных позах, и истории иллюстрирования самого известного в Китае эротического романа **«Цзинь пин мэй»** («Цзинь, Пин, Мэй» / «Цветы сливы в золотой вазе», XVI в.; см. т. 3) — в книжной графике художников-иллюстраторов хуйчжоуской школы (пров. Аньхой, XVII в.), изготовленном при дворе высокохудожественном комплекте «Цин гун чжэнь бао би мэй хуа» («Двести прекрасных картин из драгоценностей Цинского дворца»), приписываемом Гу Цзянь-луну (1606–1687?), и блестящей незавершенной серии (1934–1942) Цао Хань-мэя (1902–1975).

Изучение ксилографий хуйчжоуской школы, впервые опубликованных в России при первом издании перевода «Цзинь, пин, мэй» в 1977 г., начал Б.Л. Рифтин (Riftin B., 1988). В сборнике «Китайский эрос» были впервые в России опубликованы 11 из «Двухсот прекрасных картин...» с комментарием О.М. Городецкой (Блиновой) «Несколько слов...». Там же появились пионерские для отечественной синологии статьи о китайском эротическом искусстве: Е.В. Завадской(-Байчжи/Виноградовой) «Сексуальность как особый колорит китайской традиционной живописи» и О.М. Городецкой «Искусство „весеннего дворца“». Еще большее количество сугубо эротических изображений из «Двухсот прекрасных картин...», в прорисовке, а не воспроизведении тонового оригинала, в свою очередь также являющегося черно-белой копией утерянного цветного прототипа, увидело свет в трех томах незаконченного издания «Цзинь, Пин, Мэй, или Цветы сливы в золотой вазе», составленного А.И. Кобзевым (Иркутск, 1994). Он же впервые опубликовал в журнале «Азия и Африка сегодня» (1993, № 5, 7, 9, 10; 1994, № 1) русский перевод раздела об эротическом искусстве из первопроходческой книги Р. Ван Гулика (1910–1967) «Сексуальная жизнь в древнем Китае» (позднее переведенной А.М. Кабановым в 2000 и Н.Г. Касьяновой в 2003), а в журнале «Восточная коллекция» (2003, № 1) описал часть коллекции китайского эротического искусства (18 изображений) из спецхрана РГБ, попавшей туда в 1948 г. в составе незаконно конфискованного собрания книг, рисунков и гравюр известного библиофила, зам. директора библиотеки МГУ Н.В. Скородумова, умершего в 1947 г. Произведения китайского эротического искусства

в качестве иллюстраций содержатся также в книгах: *Хьюмана Ч.*, *Ван У.* Тайны китайского секса. Взгляд за ширму. М., 1995; Китайская любовная лирика. Стихи из запретного романа XVI в. «Цветы сливы в золотой вазе», или «Цзинь, Пин, Мэй» / Пер. О.М. Городецкой. СПб., М., 2000; Дао любви / Сост. Линь Ляо И. М., 2007, и статьях: Китайские церемонии (интервью Е. Циевой с А. Кобзевым) // Мулен руж. 2003, № 2, с. 36–41; *Усов В.Н.* Куртизанки Поднебесной // ВК. 2003, № 3, с. 98–110.

Монография Э.П. Стужиной (1931–1974) «Китайское ремесло в XVII–XVIII вв.» (1970) существенно дополнила знания о технико-прикладном аспекте ведущих видов китайского декоративно-прикладного искусства (фарфорового производства, ткачества), содержа в себе подробную информацию об организационной структуре производств, технологических процессах, устройстве соответствующего инструментария (шелкомотальных, ткацких станков, гончарного круга, обжиговых печей и т.д.). Две другие монографии Э.П. Стужиной — «Китайский феодальный город в XII–XIII вв.» (на примере Кайфэна и Ханчжоу) (1964) и «Китайский город» (1979), помимо освещения вопросов экономической и культурной жизни китайских городов, внесли немалую лепту в изучение их архитектурной составляющей, дополнив тем самым исследования китайской архитектуры.

В этой области, после кратких обзоров И.В. Мозолевского (1928), В.В. Згуры (1929), Б.П. Денике (1935), Н.И. Брунова (1935, 1937), О.Н. Глухаревой (1952), Б.Н. Куликова (1952), П. Приходько (1956), исследований И.Г. Баранова (1926, 1938) и С.В. Киселева (1959), посвященных отдельным аспектам темы и конкретным памятникам, а также переводных статей китайских специалистов (Лян Сы-чэн, 1952, 1953, 1954; Чжу Чан-чжун, 1955; Чжай Ли-линь, 1956; Ян Хунсюнь, 1957), пионерскими и наиболее значительными стали статьи (1958–1960) и монография «Архитектура Китая» (1959) выдающегося историка архитектуры Е.А. Ащепкова, основное внимание уделившего ее конструктивным и стилистическим особенностям. В 1980-х годах изучение инженерно-технического аспекта китайской архитектуры продолжили работы В.Н. Ткачева, в т.ч. его статья «Морфология „китайской крыши“» (1986). Автор доказывает, что внедрение в зодчество «крылатой крыши» было обусловлено не только ее эстетической привлекательностью или суевериями (представлениями о том, что злые духи могут двигаться исключительно по прямой и, столкнувшись с загнутыми углами крыши, обязательно сворачивают в сторону), но и ее аэродинамическими свойствами. Обзоры архитектуры (в большей степени этнологического, чем искусствоведческого плана, включающие инженерный аспект и планировочные принципы строительных ансамблей, начиная с усадьбы), ремесел, интерьера, костюма присутствуют в коллективных монографиях «Древние китайцы. Проблема этногенеза» (Крюков М.В., Софронов М.В., Чебоксаров Н.Н., 1978), «Китайский этнос на пороге средних веков» (Крюков М.В., Малявин В.В., Софронов М.В., 1979), «Древние китайцы в эпоху централизованных империй» (Крюков М.В., Переломов Л.С., Софронов М.В., Чебоксаров Н.Н., 1983), «Китайский этнос в средние века» (Крюков М.В., Малявин В.В., Софронов М.В., 1984) и «Этническая история китайцев на рубеже средневекового и нового времени» (Крюков М.В., Малявин В.В., Софронов М.В., 1987). В небольшом (140 с.), но содержательном, снабженном 47 рисунками и схемами учебном пособии «Очерки истории китайской архитектуры» (2007) С.А. Комиссаров, А.А. Кулагин и Н.А. Кривошеина с участием Е.В. Тимоновой и Ю.А. Азаренко представили историографию предмета в отечественной литературе, сосредоточившись на значении трудов Е.А. Ащепкова и описаниях Пекина Р.В. Вяткиным и С.Т. Кожановым, осветили традиционные градостроительство, дворцовую, культовую и садово-парковую архитектуру, ее конструктивные (**доу-гун** — «блоки и кронштейны») и нормативные особенности, прежде всего выраженные в классическом трактате **«Ин цзао фа ши»** («Архитектурно-строительные законы и образцы» / «Установления при проведении строительных работ»), а также архитектурные проявления межкультурных контактов, в частности, городище Цзяохэ в Синьцзяне, пещерные храмы Западного Тибета, храм-дворец Потала в Лхасе (Тибет), мечети в Гуанчжоу, Цюаньчжоу, Сиани, Пекине и др., свайные постройки Южного Китая и строения в Макао (Аомынь).

В 1970-х годах советское синологическое искусствоведение дополнилось еще одним междисциплинарным направлением, ориентированным на изучение археологических материалов в аспекте их художественной ценности. Одной из первых таких работ стала кандидатская диссертация В.Л. Сычева «Погребальные рельефы Китая I–II вв. н.э.» (1970). В ней содержится подробное описание важнейших памятников, сосредоточенных на территории совр. пров. Шаньдун («храм У Ляна», Инаньская гробница), проведен скрупулезный анализ входящих в них каменных рельефных композиций с точки зрения как своеобразия их художественных решений и изобразительных

средств, так и нюансов резьбы по камню, что позволило автору разработать оригинальную периодизацию развития древнекитайского погребального искусства. Интересные наблюдения по поводу эстетических принципов древнейших китайских художественных изделий (неолитической расписной керамики) содержатся в работах П.М. Кожина (сотрудник Института Дальнего Востока АН СССР), в т.ч. в статье «Гармония (ритм, структура, цвет, число) в древнейшем китайском искусстве» (1990). В другой своей публикации, посвященной «глиняной армии» II в. до н.э. («Снаряжение и одежда воинов эпохи Хань (по материалам глиняных скульптур Янцзявань)» (1985), он также обращает внимание на художественные достоинства отдельных скульптур и образованного ими ансамбля, доказывая осознанность их колористического решения. Вместе с тем наиболее весомый вклад в изучение архаического и древнего китайского искусства внесли представители сибирской академической школы (сотрудники Новосибирского отделения АН и преподаватели Новосибирского университета). Т.И. Кашина и Чжан Я-цин, авторы монографий «Керамика культуры Яншао» (1977) и «Керамика неолитических культур Восточного Китая» (1984) соответственно, осуществили комплексный анализ важнейших (из известных на тот момент) неолитических региональных гончарных традиций. В этих книгах даны типологии изделий, подробные сведения об их технико-прикладных характеристиках (технологии неолитического гончарного дела), выявлены орнаментальные способы вещей и разобраны элементы декора. Особую скрупулезность при анализе декора керамики проявляет Т.И. Кашина: ею воссоздан весь изобразительный арсенал росписей по керамике, выделены специфические региональные сюжеты и образы, для многих из которых предложено семантическое истолкование. Семантический анализ неолитических артефактов был предпринят и В.В. Евсюковым в монографии «Мифология китайского неолита» (1988). В ней излагается история семантических исследований неолитической керамики (с. 10–21), формулируются их принципы и методики (с. 21–34) и предлагается ряд оригинальных (хотя и не бесспорных) истолкований ряда орнаментальных сюжетов. Важное значение для понимания генезиса китайской архитектуры, включая ее семиотические стандарты, имеют работы С.А. Комиссарова, например, статьи «Археология Западного Чжоу» (1985) и «Археологические памятники Западного Чжоу в районе реки Фэньшуй» (1986), в которых содержится характеристика остатков древних городищ, дворцовых и храмовых ансамблей, обнаруженных китайскими археологами.

Отдельную область синологического искусствоведения составляют исследования музыки. Первые (анонимные) публикации о ней стали появляться в отечественных журналах 1830–1840-х годов, а первые краткие очерки представляли собой переводы с английского (R. Timythy, 1904; Лю Да-цзюнь, 1924). До сих пор не утратил научной ценности очерк «Музыкальная культура Древнего Китая» (1941) в двухтомной «Истории музыкальной культуры» Р.И. Грубера (1895–1962) — профессионального музыковеда, профессора Государственной консерватории в Ленинграде (с 1935) и Москве (с 1941, где он возглавлял кафедру всеобщей истории музыки). Имея возможность консультироваться с В.М. Алексеевым, Р.И. Грубер дал целостное и ясное описание древнекитайской музыки, в т.ч. ее мелодических основ и музыкальных инструментов; высказал ряд важных теоретических наблюдений: о культурных детерминативах музыкального творчества (имеющего, по выражению автора, аналогию в «полисемантизме» китайской речи и письменности), о возникновении китайского музыкального искусства еще в каменном веке (что полностью подтвердилось археологическими находками последних десятилетий).

В синологическом музыковедении отчетливо прослеживаются два главных тематических направления: собственно музыковедческое и культурологическое, нацеленное на выявление религиозно-философских и общенаучных основ музыкального творчества. Последнее направление, сформировавшееся в 1980-е, представлено главным образом работами М.В. Исаевой, Г.А. Ткаченко, в первую очередь его монографией «Космос, музыка и ритуал» (1990), В.Е. Еремеева («Символы и числа „Книги перемен“», 2002; 2005, и др.) и фундировано переводами классических трактатов о музыке, прежде всего «Юэ цзи» («Записки о музыке», пер. В.А. Рубина, 1967) из **«Ли цзи»** («Записки о благопристойности»; см. т. 1, 5); «Юэ лунь» («Суждения о музыке», пер. В.Ф. Феоктистова, 1976) Сюнь-цзы; кн. 5–6 **«Люй-ши чунь цю»** («Вёсны и осени господина Люя», пер. Г.А. Ткаченко, 2001; см. т. 1); «Юэ шу» («Книга о музыке», пер. Р.В. Вяткина, 1986) и «Люй шу» («Книга о [звукоряде] *люй*», пер. Р.В. Вяткина, 1986) из **«Ши цзи»** («Исторические записки»; см. т. 1, 4) Сыма Цяня; **«Цинь фу»** («Ода лютне/цитре», пер. И.И. Семененко, 1979; см. т. 3) Цзи Кана; «Да хэ юэ фу» («Ода музыке великой гармонии», пер. В.М. Алексеева, 1933/1934) Ван Юй-чэна (954–1001); «Юэ лунь» («Суждения о музыке», пер. В.М. Алексеева, 1941/1945) Су Сюня (1009–1066); **«Чан лунь»** («Суждения о пении», пер. В.Ф. Сорокина, 1967), а также основополагающих в этой области пассажей из **«Го юй»** («Речи царств», пер. В.С. Таскина, 1987;

см. т. 1) и «Хуайнань-цзы» («Трактат Учителя из Хуайнани», пер. Л.Е. Померанцевой, 2004). Развернувшиеся во 2-й половине XX в. собственно музыковедческие исследования, стимулированные контактами с китайскими специалистами после образования КНР в 1949 г. и их переводными работами (Ли Юань-цин, 1954; Ма Кэ, 1956; Ян Инь-лю, 1956; Инь Фа-лу, Ян Инь-лю, 1957; Хо Лу-тин, 1957; «О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов [Инь Фа-лу, Ма Кэ, Хо Лу-тина, Люй Цзи, Ма Сы-цуна, Ли Хуань-чжи]», 1958), нашли наиболее полное выражение, во-первых, в монографии Г.М. Шнеерсона «Музыкальная культура Китая» (1952), которая оставалась до конца XX в. единственным общим пособием по этому предмету; во-вторых, в очерке «Музыкальные инструменты Китая» (1958) — авторизованном переводе с китайского под редакцией и с дополнениями И.З. Алендера, представляющем собой переложение трех первых выпусков иллюстрированного издания трудов по истории китайской музыки, которые были подготовлены Научно-исследовательским институтом национальной музыки при Центральной консерватории в Пекине. В книге представлены с 64 иллюстрациями струнные, духовые, язычковые, пластиночные, перепоночные (мембранные) и самозвучащие инструменты. Это самый серьезный труд по китайской музыке из всех, когда-либо изданных на русском языке. В 1980-х годах была опубликована серия весьма интересных статей Цзо Чжэнь-гуаня, в т.ч. «Новое в изучении истории китайской музыки» (1984), «Некоторые особенности истории развития музыкального инструментария в Китае» (1985), «О происхождении названий некоторых музыкальных инструментов» (1986), «О музыкально-теоретической системе *люй* в китайской музыке» (1987). В XXI в. появились краткие статьи Н.Ю. Агеевой: «Об иноземном происхождении некоторых струнных музыкальных инструментов Китая» (2008) и «Китайская народная инструментальная музыка и музыкальные инструменты при династиях Сун (960–1279) и Юань (1279–1368)» (2009). Заслуживают также упоминания разделы о китайском музыкальном искусстве, входящие в сводные издания «Музыка народов Азии и Африки» под редакцией В. Виноградова (М., 1987), «Музыкальные традиции стран Азии и Африки» (М., 1986) и в переводной «Энциклопедии нового Китая» (М., 1989). Наиболее подробен такой раздел в Музыкальном энциклопедическом словаре (М., 1990) и Большом энциклопедическом словаре «Музыка» (М., 1998), написанный Е.В. Васильченко, автором обширной статьи «Музицирование на цине и его место в китайской культуре» (1986) и во включающем соответствующую информацию учебном пособии «Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия)» (2001).

Историография изучения китайского искусства до настоящей публикации была представлена лишь краткими заметками в общих обзорах российской синологии: *Sorokin V.F.* Two and a Half Centuries of Russian Sinology // Europe Studies China. L., 1995, p. 119–120; *Кучера С.И.* Историография истории древнего Китая // Историография истории древнего Востока. СПб., 2002, с. 296; *Кобзев А.И.* Глобализация и summa sinologiae // XXXVII НК ОГК. М., 2007, с. 269–271.

***** *Лю Да-цзюнь.* Китайская музыка / Пер. с примеч. и доп. И.Г. Баранова. Рис. Е Хунняня. Харбин, 1924; *Лян Сы-чэн.* Архитектурное наследие Китая и наши задачи // НК. 1952, № 24, с. 17–18, 23–26; то же // Сов. архитектура. Сб. 5. 1954, с. 70–74; *он же.* Великие традиции и наследство архитектуры Китая // Архитектура в СССР. 1953, № 8, с. 22–30; *Юй Фын.* Новогодние картины // НК. 1953, № 6, с. 34–35; *Ван Ци.* Искусство гравирования на дереве в Китае // НК. 1953, № 11; *Ли Цюнь.* Книжки-картинки // НК. 1953, № 21; *Е Цянь-юй.* Китайская классическая живопись // НК. 1954, № 7, с. 14–18; *Ли Юань-цин.* Китайские музыкальные инструменты // Сов. музыка. 1954, № 10, с. 128–134; *Е Шэн-тао.* Производство цветных гравюр на дереве в Китае // НК. 1954, № 17; *Ай Ли.* Возрождение народного искусства в Китае // НК. 1955, № 2; *Чжу Чан-чжун.* Характерные черты китайской архитектуры // Архитектура СССР. 1955, № 8, с. 41–45*; Цзинь Вэй-но.* Фрески Дуньхуана // НК. 1956, № 3, с. 30–32; *Ма Кэ.* Китайская народная песня // НК. 1956, № 24, с. 26–31; то же // О китайской музыке. Вып. 1. М., 1958, с. 32–45; *он же.* Новая китайская опера // НК. 1957, № 16, с. 34–39; *Ян Инь-лю.* Изучение наследия древней китайской музыки // НК. 1956, № 8, с. 17–20; *Хуан Чэнь.* Лаковые изделия города Фучжоу // НК. 1956, № 10; *Чжай Ли-линь.* О формах архитектуры в Китае // НК. 1956, № 14, с. 15–18; *Хо Лу-тин.* Проблема национальной формы в китайской музыке // Сов. музыка. 1957, № 1, с. 125–131; *Инь Фа-лу, Ян Инь-лю.* Наследовать и развивать традиции национальной музыки // НК. 1957, № 7, с. 8–12; *Чжу Цзя-лянь.* Китайская каллиграфия // НК. 1957, № 11, с. 41–43; *Чжан Вэнь-цзюнь.* Вырезки из бумаги // Дружба. 1957, № 2; *Ян Хун-сюнь.* Китайская архитектура X–XIII веков // Дружба. 1957, № 3, с. 24–25; *Ван Сунь.* Традиции и форма национальной живописи // ИЛ. 1957, № 9, с. 241–243; *У Чэнь.* Китайские народные танцы / Рис. Лу

Кай Сян, пер. Л. Курцмана. М., 1958; Ци Бай-ши / Ст. Ван Чао-вэня, Ли Цюня, Ли Кэ-жаня, Фу Бао-ши, Чжан Ань-чжи, пер. С.Н. Соколова-Ремизова. М., 1959; Се Хэ; Ли Чэн; Су Ши; Чэнь Шань; Ван И; «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» / Пер. Е.В. Виноградовой/ Завадской; Чжан Яньюань; Мо Ши-лун / Пер. С.М. Кочетовой; Ван Вэй / Пер. В.М. Алексеева // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М., 1962; Се Хэ; Цзин Хао; Го Си; Су Ши; Дун Ци-чан; Ши Тао / Пер. С.М. Кочетовой; Ван Вэй / Пер. В.М. Алексеева // Мастера искусства об искусстве. Т. 1. М., 1965; У Чан-ши; Хуан Бинь-хун; Ци Бай-ши / Пер. С.Н. Соколова-Ремизова // Мастера искусства об искусстве. Т. 2. М., 1969; Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967, с. 140–244; Древнекитайская философия. Т. 1, 2. М., 1972, 1973, указ.; *Сыма Цянь*. Исторические записки (Ши цзи). Т. 4 / Пер. Р.В. Вяткина. М., 1986; Го юй (Речи царств) / Пер. В.С. Таскина. М., 1987; Древнекитайская философия. Эпоха Хань. М., 1990, указ.; «Записки о музыке» («Юэ-цзи») // *Рубин В.А.* Личность и власть в древнем Китае. М., 1999, с. 294–307; Люйши чуньцю (Вёсны и осени господина Люя) / Пер. Г.А. Ткаченко. М., 2001, кн. 5, 6, с. 107–126; *Су Сюнь*. О музыке (*Юэ лунь*) // *Алексеев В.М.* Труды по китайской литературе. Кн. 1. М., 2002, с. 296–298, 560–562; *Алексеев В.М.* Поэт — художник — каллиграф о тайнах своих вдохновений // Там же. Кн. 2. М., 2003, с. 5–92; Философы из Хуайнани (Хуайнаньцзы) / Пер. Л.Е. Померанцевой. М., 2004; Сокровища Шанхайского музея. [Каталог выставки]. Шанхай, 2007; Шелковый путь. 5000 лет искусства шелка. Каталог выставки. СПб., 2007. ** *Агеева Н.Ю.* Китайская народная инструментальная музыка и музыкальные инструменты при династиях Сун (960–1279) и Юань (1279–1368) // XXXIX НК ОГК. М., 2009, с. 390–396; *она же*. Об иноземном происхождении некоторых струнных музыкальных инструментов Китая // XXXVIII НК ОГК. М., 2008; *Алексеев В.М.* Наука о Востоке. М., 1982; *Алимов И.А.*, *Суслова И.В.* Небесная ладья. Китайская механическая игрушка. СПб., 2009; *Арапова Т.Б.* Китайские изделия художественного ремесла в русском интерьере XVII — 1-й четверти XVIII в. К истории культурных контактов Китая и России в XVII–XVIII вв. // ТГЭ. [Т.] XXVII. Л., 1989; *она же*. Китайские флаконы для нюхательного табака (каталог временной выставки). СПб., 1993; *Арапова Т.Б.*, *Дешпанде О.П.* Изделия китайского экспорта на Сиам в собраниях Эрмитажа // КЭТ. Вып. 13. СПб., 2003, с. 222–232; *Баранов И.Г.* Храмы Цзи-лэ-сы и Конфуция в Харбине. История постройки и краткое описание (с рисунками) // Изв. Юридического факультета Северо-Маньчжурского ун-та для русских. Т. XII. Харбин, 1938; *он же*. По китайским храмам Ашихэ. Харбин, 1926; *Бахтина Н.Ю.* История формирования фонда произведений искусства стран Дальнего Востока в ГМВ (1918–1940) // Государственный музей Востока. Научные сообщения. Вып. XXI. М., 1992; *Бенуа А.* Китайский дворец в Ораниенбауме // Художественные сокровища России. 1901. Вып. 10, с. 196–201; *Богачихин М.М.* Керамика Китая: История, легенды, секреты. М., 1998; *Брунов Н.И.* Архитектура Китая и Японии // Очерки по истории архитектуры. М., 1937. Т. 1, с. 42–90; *он же*. Садовое искусство Китая // Акад. архитект. 1935, № 3, с. 52–55; *Васильченко Е.В.* Китайская музыка // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990, с. 250–251; *она же*. Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия): Учеб. пособие. М., 2001; *Вахтин Б.Б.* Музыка, которая не способна лгать // Страна Хань. Л., 1959, с. 235–239; *Веселовский Н.* Китайские символы в предметах украшения. СПб., 1911; *Вестфален Э.Х.*, *Кречетова М.Н.* Китайский фарфор. [Таллин?] М.–Л., 1947; *Виноградова Е.* Современная китайская карикатура // Искусство. 1954, № 6; *Виноградова Н.А.* Китай // Искусство стран Дальнего Востока. Малая история искусств. М., 1979; *она же*. Корея // Там же; *она же*. Цветы и птицы в живописи Китая. М., 2009; *Виноградова Т.И.* Изображение традиционной городской архитектуры на китайской театральной народной картине // Городская художественная культура Востока. М., 1990; *она же*. Иллюстрации в жанре театрально-литературных народных картин *няньхуа* к роману-эпопее «Возведение в ранг божества» // XXVI НК ОГК. Ч. 1. М., 1995; *она же*. Китайская народная картина-*няньхуа*: проблемы систематизации и периодизации // XVII НК ОГК. Ч. 1. М., 1986; *она же*. Китайский народный театр на китайской народной картине (театральные *няньхуа* как источник изучения традиционной культуры Китая): автореферат. СПб., 2000; *она же*. Образы деятелей китайской культуры в трактовке народной картины-*няньхуа* //XXIII НК ОГК. Ч. 1. М., 1991; *она же*. Пейзаж на китайской театральной народной картине // ПП и ПИКНВ. XXI годичная научная сессия ЛОИВ АН СССР (доклады и сообщения). Ч. 1. М., 1987; *Виногродский Б.Б.* Китайский нефрит: узоры времени. М., 2006; *Вишневская И.И.* Драгоценные ткани. Альбом. М., 2007; Вокальная музыка в Китае // Репертуар и пантеон театров. 1847. Вып. 11, с. 20–24; Восточная коллекция. Каталог выставки в Государственном музее-заповед-

нике «Ораниенбаум». СПб., 2007; *Гайда И.В.* Музыкальная культура древнего Китая // ВА. Вып. 1. М., 1947, с. 19–27; *Глухарева О.Н.* Возрожденное мастерство // Советская этнография. 1959, № 4; *она же.* Изобразительное искусство Китая (альбом). М., 1956; *она же.* Искусство Кореи. М., 1982; *она же.* Сюй Бэй-хун. М., 1957; *Глухарева О.*, *Кречетова М.* Памятники искусства Китая в музеях СССР. Альбом. М., 1959; *Глухарева О.Н., Соколов С.Н.* Искусство Китая // Искусство стран и народов мира. М., 1965; *Городецкая О.М.* Воительница с нежным сердцем // ВК. 2003, № 4 (15), с. 96–103; *она же.* Искусство «весеннего дворца» // Китайский эрос. М., 1993, с. 62–100; *она же.* Искусство портрета в Китае и в других культурах мира. Сравнительный анализ // В. 2003, № 4; *она же.* Несколько слов об иллюстрациях к роману «Цзинь, Пин, Мэй» // Там же, с. 450–458; то же // Цзинь, Пин, Мэй, или Цветы сливы в золотой вазе / Пер. В.С. Манухина и др., сост. А.И. Кобзев. Т. 1. Иркутск, 1994, с. 66–69; *она же.* Первый снег на Янцзы // ВК. 2004, № 2 (17), с. 8–17; *Грубер Р.И.* Музыкальная культура Китая // История музыкальной культуры. Т. 1. М.–Л., 1941; *Дановская Р.* Достижения китайского изобразительного искусства // Искусство. 1955, № 1; *Дахнович А.С.* Ораниенбаумский дворец — музей XVIII в. М.–Л., 1932, с. 16–46; *Деникe Б.П.* Архитектура Китая. Альбом. М., 1935; *он же.* Выставка китайского искусства // Литературная газета. 10.01.1940; *он же.* Выставка китайского искусства и новые археологические памятники Китая // ВДИ. 1940. № 2, с. 172–178; *он же.* Китайское искусство // БСЭ. 1-е изд. Т. XXXII. М., 1937; *Дешпанде О.П.*, *Попова И.Ф.* Пещеры тысячи будд // Российские экспедиции на Шелковом пути. К 100-летию Азиатского музея. СПб., 2007; *Дудин С.М.* Техника стенописи и скульптуры в древних буддийских пещерах и храмах Западного Китая. Пг., 1917; *Евсюков В.В.* Мифология китайского неолита. Новосиб., 1988; *Еремеев В.Е.* Гармонические структуры в традиционной китайской науке // XVIII НК ОГК. Ч. 1. М., 1987, с. 118–126; *он же.* Древнекитайское учение о системе 12 *люй* // Музыка и время. 2006. № 5, с. 44–51; *он же.* Символы и числа «Книги перемен». М., 2005; *он же.* Цитра *цинь* и ее числа // Число в науке и искусстве: Сб. материалов конференции. М., 2007, с. 47–55; *Завадская Е.В.* Культура Востока в современном западном мире. М., 1977; *она же.* Воспоминание как эстетическая категория // Китай: Общество и государство. М., 1977; *она же.* Восток на Западе. М., 1970; *она же.* Изображение и слово // Жанры и стили литератур Китая и Кореи. М., 1969; *она же.* Морфология китайской живописи // Китай: Общество и государство. Сб. статей. М., 1973; *она же.* Поэтика камня в китайской живописи // Искусство Востока и античности. М., 1977; *она же.* Сексуальность как колорит китайской традиционной живописи // Китайский эрос. М., 1993; *она же.* Тень как философско-эстетическая категория // ТПИЛДВ. М., 1974; *она же.* Философско-эстетический смысл так называемого «божественного гриба» (*линчжи*) в искусстве Китая // Научные сообщения ГМИНВ. Вып. 9, М., 1977; *она же.* Эстетический канон жизни художника — *фэнлю* (ветер и поток) // Проблема канона. М., 1973; *Захарова Н.А.* Из истории собрания Особой кладовой Отдела Востока // История Эрмитажа и его коллекций. Л., 1989; *Иванов А.* Из музейных материалов по религии китайцев // Сб. МАЭ РАН. Т. 3. 1916, с. 79–83; *он же.* Из музейных материалов по быту китайцев // Сб. МАЭ РАН. Т. 3. 1916, с. 84–85; *он же.* Символический орнамент в Китае. М., 1914; *Исаева Л.И.* Восемь бессмертных. М., 2006; *она же.* Жизнь среди символов. М., 2006; *она же.* Красавицы древнего Китая. М., 2006; *Исаева М.В.* Музыкальная модель космогенеза в «Записях о люй» ханьских «нормативных историописаний» // Материалы Всерос. конкурса научно-исследовательских проектов в области гуманитарных наук. 1994. Филология, литературоведение, культурология. М., 1996, с. 116–122; *она же.* Музыкально-теоретическая система *люй* и методологический аппарат традиционной китайской историографии // История и культура Восточной и Юго-Восточной Азии. Ч. 1. М., 1986, с. 114–171; *она же.* Роль системы *люй* в традиционной китайской науке // XVII НК ОГК. Ч. 1. М., 1986, с. 86–96; *она же.* Соотношение музыкальной системы люй и общей теории познания в Китае // XIX НК ОГК. Ч. 1. М., 1988, с. 78–82; История и культура. М., 1998, с. 60–61; *Итс Р.Ф.* Первые китайские коллекции в России // КЭТ. Вып. 1. СПб., 2003, с. 107–113; *Казин В.Н.* Выставка культуры и искусства феодального Китая // Сообщения Гос. Эрмитажа. Т. I. 1940, с. 5–7; *он же.* К истории Хара-Хото // ТГЭ. Т. V. Культура и искусство народов Востока. Л., 1961, с. 273–285; *Казин В.Н.*, *Кречетова М.Н.* Культура и искусство феодального Китая. Путеводитель по выставке. Л., 1939; *Кашина Т.* Керамика культуры Яншао. Новосиб., 1977; *Кверфельд Э.К.* Предмет в китайском искусстве. Л., 1937; *он же.* Фарфор. Краткий исторический очерк. М.–Л., 1949; *он же.* Черты реализма в китайском искусстве. Л., 1937; *Киселев С.В.* Из истории китайской черепицы// Советская археология. № 3, 1959, с. 159–178; *Кисляков В.Н.* Китайские коллекции МАЭ РАН,

привезенные членами Российской духовной миссии в 30–40-е годы XIX в. // Кюнеровские чтения (1998–2000). Краткие содержания докладов. СПб., 2001, с. 69–72; *он же.* Коллекции по народам Китая конца 1950-х годов в МАЭ РАН (к 95-летию со дня рождения Г.А. Гловацкого) // Радловские чтения: Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2006 г. СПб., 2007, с. 62–68; *он же.* Собиратели китайских коллекций МАЭ РАН. Послеоктябрьский период // Кунсткамера вчера, сегодня, завтра. Т. 1. СПб., 1997, с. 75–95; *он же.* Собиратели коллекции МАЭ по традиционной культуре народов Китая (дореволюционный период) // Курьер Петровской Кунсткамеры. Вып. 4–5. СПб., 1996; Китайская народная картина *няньхуа* из коллекции В.М. Алексеева в собрании Гос. музея-заповедника «Ораниенбаум» / Сост. М.П. Лебединская, аннотации Н.Г. Пчелина, М.Л. Пчелиной-Рудовой. СПб., 2007; Китайская народная картина *няньхуа* из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки / Ст. и аннотации М.Л. Рудовой, Н.Г. Пчелина. СПб., 2003; Китайская народная картина. Каталог выставки / Сост., вступ. ст. Л.И. Кузьменко, пер. и расшифровка сюжетов Б.Л. Рифтина. М., 1987; Китайский старинный лубок (комплект открыток) / Сост. текста Г.А. Гловацкий, Э.Е. Фрадкин. Л., 1959; Китайский эрос. Научно-художественный сб. / Сост. А.И. Кобзев. М., 1993; *Кобзев А.И.* «Весенняя монета» — эротонумерологическая загадка // XXXII НК ОГК. М., 2002; *он же.* Иллюстрации к «Первой удивительной книге» китайской литературы // XL НК ОГК. М., 2010; *он же.* Искусство внутренних покоев // ВК. 2003, № 1 (12), с. 98–109; *он же.* Специфика китайского искусства, отраженная в его обозначениях // Там же; *он же.* Эрос за Китайской стеной. СПб.–М., 2002; *Кожанов С.Т.* Пять прогулок по Пекину. Новосиб., 1998; *Кожин П.М.* Снаряжение и одежда воинов эпохи Хань (по материалам глиняных скульптур Янцзявань) // Древние культуры Китая. Палеолит, неолит и эпоха металла. Новосиб., 1985; *Комиссаров С.А.* Археологические памятники Западного Чжоу в районе реки Фэньшуй // XVII НК ОГК. Ч. I. М., 1986; *он же.* Археология Западного Чжоу: 1027–770 гг. до н.э. (по материалам исследований 70-х гг.) // Древние культуры Китая. Палеолит, неолит и эпоха металла. Новосиб., 1985; *Конрад Н.И.* Запад и Восток. М., 1966; *Коростовец И.* Театр и музыка в Китае // Вестник Европы. 1894, июнь, с. 594–616; *Кочетова С.М.* Божества светил в живописи Хара-Хото. Синкретизм астрологического пантеона в иконографии // Труды Отдела Востока Гос. Эрмитажа. Т. IV. 1947, с. 471–502; *она же.* Буддийские иконографические памятники из Хара-Хото. Л., 1946; *она же.* Музыкальные инструменты в иконографии Хара-Хото // Труды Отдела Востока Гос. Эрмитажа. Т. III. 1940, с. 325–337; *Кривцов В.А.* Гу Кай-чжи — классик китайской живописи // ВА. Вып. 1. М., 1947, с. 28–44; *он же.* Художник нового Китая Гу Юань // ВА. Вып. 1. М., 1957, с. 63–74; *он же.* Эстетика даосизма. М., 1993; *Крыжицкий А.В.* Китайская живопись (каталог Отдела Восточного искусства в Киевском Гос. музее западного и восточного искусства). Киев, 1965; *Крюков М.В.*, *Малявин В.В.*, *Софронов М.В.* Этническая история китайцев на рубеже средневекового и нового времени. М., 1987; *они же.* Китайский этнос в средние века. М., 1984; *они же.* Китайский этнос на пороге средних веков. М., 1979; *Крюков М.В.*, *Переломов Л.С.*, *Софронов М.В.*, *Чебоксаров Н.Н.* Древние китайцы в эпоху централизованных империй. М., 1983; *Крюков М.В.*, *Софронов М.В.*, *Чебоксаров Н.Н.* Древние китайцы. Проблема этногенеза. М., 1978; *Кузьменко Л.И.* Китайский фарфор XVII–XVIII веков. М., 2009; *Куликов Б.Н.* Архитектура и строительство Китая // Архитектура и строительство Ленинграда. 1956, № 2, с. 42–44; *Кюнер Н.В.*, *Гловацкий Г.А.* Выставка китайского лубка // Советская этнография. 1952, № 1, с. 196–200; *Лавров М.* Китайские зеркала ханьского времени // Материалы по этнографии. Т. IV. Вып. 1. Л., 1927; *Лисевич И.С.* Древняя китайская поэзия и народная песня (Юэфу конца III в. до н.э. — начала III в. н.э.). М., 1969; *Лубо-Лесниченко Е.И.* Бронзовые зеркала с изображениями животных и винограда в собрании Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. 32. Л., 1971; *он же.* Западные божества в декоре китайских тканей раннего средневековья // Древние цивилизации Евразии; *он же.* Китай на Шелковом пути. М., 1994; *он же.* Привозные зеркала Минусинской котловины (к вопросу о внешних связях древнего населения Южной Сибири). М., 1975; *он же.* Фарфоровый сосуд, расписанный кобальтом периода Юань (1280–1367) // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. 37. Л., 1973; *он же.* Чжичэн и кэсы // Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока. Л., 1975; *Лубо-Лесниченко Е.И.*, *Шафрановская Т.Н.* Мертвый город Хара-Хото. М., 1968; *Лукичёва П.* Произведение Чжан Дацяня «Горы Лушань». XXXII НК ОГК. М., 2002, с. 315–320; *Ляхова Л.В.* Мир Запада и миф Востока. Запад и Восток в тематике раннего мейсенского фарфора. Каталог выставки. СПб., 2007; Мастерская китайского живописца // Библиотека для чтения. 1844, № 67, декабрь, с. 83–88; *Меньшиков Л.Н.* В.М. Алексеев как коллекционер // Литература и культура Китая. М., 1972; *Меньшикова М.Л.* К истории китайских шелковых шпалер «кэсы» из коллекции Петра I // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. 62. СПб.,

2004, с. 112–120; *она же.* Китайские шелковые ткани из Египта // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. 57. СПб., 1997; *она же.* Ли Хун-чжан и Николай II: к вопросу об истории некоторых китайских вещей в коллекции Эрмитажа // КЭТ. Вып. 7. СПб., 1995, с. 200–212; *она же.* О некоторых китайских диковинках // Кюнеровские чтения. 1995–1997 гг. Краткое содержание докладов. СПб., 1998; *она же.* О некоторых особенностях красных резных лаков *тихун* периодов Мин и Цин // XIV НК ОГК. Ч. 1. М., 1983; *она же.* Портрет китайского чиновника из императорского рода // Кюнеровские чтения (1998–2000). Краткое содержание докладов. СПб., 2001, с. 122–127; *она же.* Рисунки китайских вещей из собрания Кунсткамеры Петра I // Там же, с. 128–132; *Мозолевский И.В.* Основные черты китайской архитектуры // Вестник Маньчжурии. 1928, № 4, с. 57–63, № 8, с. 63–69; *Муриан И.Ф.* Картина Лян Кая «Поэт Ли Бо» // Сокровища искусств стран Азии и Африки. Вып. 2. М., 1976; *он же.* Птица багэ на старой сосне // Сад одного цветка. М., 1991; *Науменкова Н.Н.* «Китайщина» и роль дальневосточного искусства в искусстве Франции первой половины XVIII в. // XIII НК ОГК. Ч. 2. М., 1982; *она же.* Трактовка китайского костюма в живописи французского рококо // XVII НК ОГК. Ч. 2. М., 1986; *Неглинская М.А.* Выставка «Запретный город. Сокровища китайских императоров» как отражение придворной культуры цинского Китая (Каталог «Запретный город. Сокровища китайских императоров»). М., 2007; *она же.* Выставка китайских авангардистов «Китай... Вперед!» // XXXIX НК ОГК. М., 2009; *она же.* Европейские миссионеры в Пекине XVII–XVIII вв. — творцы стиля шинуазри в китайском придворном искусстве // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. М., 2005; *она же.* Механические часы в цинском Китае (XVII — начало XX в.) // XXXV НК ОГК. М., 2005; *она же.* Многофигурные бронзовые алтари VI в. в контексте утверждения буддизма в Китае // XXXIV НК ОГК. М., 2004; *Недошивин Г.А.* Старая китайская живопись. М., 1940; *Никитин Л.* Живопись и каллиграфия. М., 1925; *он же.* Идеографический изобразительный метод в японской живописи // Восточные сборники. Литература — искусство. Вып. 1. М., 1924; *Николаева Н.С.* Молодые китайские художники // Творчество. 1957, № 7; *она же.* Япония — Европа. Диалог в искусстве. М., 1996; *Норина Т.В.* Искусство Китая. М., 1968; О нынешней живописи в Китае // Сын Отечества. 1848, VII, с. 70–73; *О.П.* Китайская живопись // Записки Восточного отделения Русского географического общества. Кн. IX–X, 1867, отд. II, с. 592–598; *Осенмук В.В.* Чаньская живопись в контексте китайской культуры // Искусство Востока и Запада. М., 1993; *Попов-Татива Н.М.* К вопросу о методе изучения каллиграфии и живописи Дальнего Востока // Восточные сборники. Литература — искусство. Вып. 1. М., 1924, с. 223–250; *он же.* Несколько замечаний по поводу толкований шести законов китайской живописи // Ученые записки Института этнических и национальных культур народов Востока. Т. 2. 1930, с. 53–71; *Постелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; *Приходько П.* Типизация и сборность в архитектуре Китая // Архитектура СССР. 1956, № 4, с. 45–49; *Пчелин Н.Г.* Иезуитский орден и развитие астрономии в Китае XVII–XVIII вв. // Восток–Россия–Запад. Мировые религии и искусство. ГЭ. СПб., 2001; *он же.* Каменная бесконечность Поднебесной // Навеки застывший лед. Горный хрусталь в собрании Эрмитажа. Каталог выставки. СПб., 2006; *он же.* Миссия иезуитского ордена в Китае (1579–1842). Автореф. канд. дис. СПб., 1999; *Пчелин Н.Г., Рудова М.Л.* Китайская народная картина *няньхуа* из коллекции В.М. Алексеева в собрании Государственного музея-заповедника «Ораниенбаум». СПб., 2007; *Разумовский К.И.* Китайские трактаты о портрете. Л., 1971; *он же.* Китайское искусство // Китай. История, экономика, культура, борьба за национальную независимость. М.–Л., 1940, с. 326– 342; *он же.* Китайское искусство // Китай. М.–Л., 1949; *Разумовский К., Стрелков А.* Китайское искусство // Искусство, 1934. № 5, с. 129–148; Религии Китая. Путеводитель по выставке [ГМИР]. Л., 1956; *Рифтин Б.Л., Ван Шуцунь.* Редкие китайские народные картины из советских собраний. Ленинград–Пекин. 1990; *Рудова М.Л.* Бодхисатва Гуаньинь в памятниках Дуньхуана // ТГЭ. [Т.] XXVII. Л., 1989; *она же.* Китайское искусство // Страна Хань. Л., 1959, с. 204–234; *она же.* Коллекция академика В.М. Алексеева // Сообщения Государственного Эрмитажа. [Т.] XIX. 1960, с. 38–41; *она же.* Няньхуа с религиозными сюжетами: По ленинградским собраниям // Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока. Л., 1975, с. 98–111; *она же.* Памятники Дуньхуана в Государственном Эрмитаже // Тезисы Всесоюзной буддологической конференции (Москва, ноябрь 1987 г.). М., 1987, с. 134–136; *она же.* Систематизация китайских новогодних картин няньхуа ленинградских собраний // ТГЭ. [Т]. V. 1961, с. 286–298; *она же.* Цай-шэнь — Гуань Юй // Страны и народы Востока. Вып. 11. М., 1971, с. 105–119; *Рычило Б.П., Солнцев М.В.* Пекин. Новый русский путеводитель по достопримечательностями столицы Китая. М., 2000;

Рядчикова Ю.В. Традиционная терминология и типология портрета в Китае // XXXVI НК ОГК. М., 2006, с. 265–270; Садово-парковая архитектура Китая // Архитектура стран Юго-Восточной Азии. М., 1960, с. 29–45; *Самосюк К.Ф.* Две тангутские гравюры с изображением императоров // Эрмитажные чтения 1995–1999 годов памяти В.Г. Луконина. СПб., 2000; *она же.* Звездный магический круг XII в. из Хара-Хото // Сообщения Государственного Эрмитажа. [Вып.] LVI. СПб., 1995; *она же.* Портреты тангутских императоров // Эрмитажные чтения памяти Б.Б. Пиотровского. СПб., 1993; *она же.* Свиток Цю Ин «Восемнадцать архатов» // ТГЭ. [Т. XXVII]. Л., 1989; *она же.* Художник и общество в эпоху Сун // II НК ОГК. М., 1970; *она же.* Художники-иностранцы в Китае VI–VII вв. (по трактату Чжан Яньюаня IX в.) // ТГЭ. [Т]. XXVII. Л., 1989; *она же.* Эстетический феномен китайской живописи // Возвращение Будды. Памятники из музеев Китая. Каталог выставки. СПб., 2007; *Сисуари В.И.* Церемониальная музыка Китая и Японии. СПб., 2008; *Скобликов М.* О красках, употребляемых китайцами для живописи на фарфоре // Мануфактурные и горнозаводческие известия. 1853, № 3, с. 40–45, № 4, с. 49–58, № 5, с. 72–78, № 6, с. 81–87; *Соколов-Ремизов С.Н.* «Куан-цао» — «дикая скоропись» Чжан Сюя // Сад одного цветка. М., 1991, с. 167–196; *он же.* Каллиграфия на печатях // Там же, с. 139–158; *он же.* Китайская каллиграфия как модель пластического идеала //XXVI НК ОГК. М., 1995, с. 281–299; *он же.* Между прошлым и будущим. Живопись и каллиграфия Китая и Японии на рубеже веков // XXVIII НК ОГК М., 1998, с. 430–435; *он же.* Традиции синтеза поэзии, живописи и каллиграфии // От Средневековья к Новому времени. М., 1995, с. 58–82; 100 чудес Китая. М., 2007; *Стратанович Г.* Китайский народный лубок // Сов. этнография. 1953, № 2; *Стрелков А.* Выставка китайской живописи. Л., 1934; *Стужина Э.П.* Китайский город. М., 1979; *она же.* Китайский феодальный город в XII–XIII вв. (на примере Кайфэна и Ханчжоу). М., 1964; *она же.* Китайское ремесло в XVII–XVIII вв. М., 1970; *Сычев В.Л.* Из истории китайского женского костюма (с древности до эпохи Сун) // Научные сообщения ГМВ. Вып. XXII. М., 1996; *он же.* Из опыта экспертизы китайской живописи по фотографиям // Там же; *он же.* Как провести первичную атрибуцию старой китайской живописи // Там же; *он же.* О методике атрибуции (экспертизы) китайской классической живописи // Научные сообщения ГМВ. Вып. XXIV. М., 2001; *он же.* Погребальные рельефы Китая I–II вв. н.э.: автореф. канд. дис. М., 1970; *он же.* Современная гравюра Китая в собрании ГМИНВ. Т. 1–2, М., 1996; *он же.* Китайский декор как часть единой системы космогонических символов // Научные сообщения ГМВ. Вып. IX. М., 1977; *он же.* Традиционная символика вещей и имен в романе Цао Сюэ-циня «Сон в красном тереме» // Проблемы просвещения в мировой литературе, М., 1970; *Ткачев В.Н.* Морфология «китайской крыши» // XVII НК ОГК. Ч. 2. М., 1986; *Успенский А.* Китайский дворец в Ораниенбауме // Художественные сокровища России. 1901. Вып. 10, с. 183–195; *Фишман О.Л.* Китай в Европе: миф и реальность. XIII–XVIII вв. СПб., 2003; *Цзо Чжэньгуань.* О происхождении названий некоторых музыкальных инструментов // XVII НК ОГК. Ч. 2. М., 1986; *Чегодаев А.Д.* Искусство Китайской Народной Республики. М., 1952; *Червова Н.А.* Иллюстрации Чэнь Хуншоу к роману «Речные заводи», 1968; *Чжан Яцин.* Керамика неолитических культур Восточного Китая. Новосиб., 1984; *Шиманская Н.* Музыкальное искусство Китая // Сб. студенческих работ ЛГУ. Л., 1954, с. 175–201; *Шнеерсон Г.* Си Син-хай. М., 1956; *Arapova T.* Chinese & Japanese Porcelain in the Peterburg's Palaces in the 18th and 19th cc. // Collections and Their Collectors. The International Ceramic Fair and Seminar. L., 2000, p. 11–18; *Riftin B.* Über die chinesische Buchgraphik und die Illustrationen zum 'Djin Ping Meh' // Kin Ping Meh / Übertr. von F. Kuhn. Leipzig–Weimar, 1988. Bd 2, S. 507–522; *Rudova M.* Pranidhi // Turfan Revisited: The First Century of Research into the Arts and Cultures of the Silk Road. B., 2004, p. 276–283; *Samosyuk K.* The Reassessment of the Meaning of an Icon from Khara-Khoto in the Light of Tibetan Text from Dunghuang // Buddist Art and Tibetan Patronage / Ed. by D. Klimburg-Salter & E. Allinger. Leiden, 2002; *Timythy R.* Китайская музыка / Пер. С. Коптяева. Владивосток, 1904.

А.Н. Желоховцев, А.И. Кобзев, М.Е. Кравцова, М.А. Неглинская, Б.Л. Рифтин, С.Н. Соколов-Ремизов

Традиционный театр. Знакомство России с китайской драматургией началось в первой трети XIX в. В 1829 г. журнал «Атеней» опубликовал в переводе И. Кр. краткие либретто двух юаньских пьес **цзацзюй** («смешанные представления») «Дочь ученого отмщенная», т.е. «Доу Э юань» («Обида Доу Э») **Гуань Хань-цина** (обе ст. см. т. 3), и «Оставленная туфелька в первую ночь новолуния», т.е. «Юань е лю се цзи» («Записки о туфельке, оставленной в ночь первого полнолуния в новом году») Цзэн Жуй-цина. В 1847 г. некто, скрывшийся под инициалами В.М., издал относительно полный перевод с французского знаменитой пьесы **Гао Мина** (см. т. 3) «Пипа цзи» («Записки о лютне»). В середине XIX в. журналы «Пантеон русских и всех европейских театров» (1840, 1847, 1853), «Репертуар и Пантеон театров» (1847), «Журнал для чтения воспитанников военно-учебных заведений» (1849) помещали краткие заметки о китайском театре, а в «Отечественных записках» (1852) появился обзор Ш. Лавалле «Зинг-занг, или китайский театр», перепечатанный затем в «Пантеоне» (1853), в котором французский путешественник указал на отсутствие у китайцев аристотелевского принципа трех единств (времени, места и действия).

Новый этап — знакомства из первых рук — открыл в популярном «Вестнике Европы» (1894) крупный дипломат-востоковед И.Я. Коростовец (1862–1933), в обширной статье «Театр и музыка в Китае» освещавший положение актеров, быт трупп, оформление спектаклей, декорации, маски, костюмы и приводивший отрывки пьес. Сходные наблюдения очевидца в городах Цзилинь/Гирин и Харбин издал в 1908 г. и 1910 г. военный топограф М.Н. Левитский (1868 — после 1916). В пространном очерке «Китайский театр» он, в частности, привел схему театрального зала, сведения о заработках актеров и содержание четырех пьес. Русская культура Серебряного века стимулировала интерес к Китаю и его театральному искусству. Реформаторы русского театра (прежде всего В.Э. Мейерхольд и А.Я. Таиров) отказались от восприятия китайских художественных традиций как экзотики, стремясь к синтезу культур, в чем определяющую роль сыграл русский символизм, облегчивший понимание фундаментального символизма китайского театра. Ответом на этот запрос стали, в частности, статьи в журнале «Театр и искусство»: Г. Эрастова «В китайском театре» (1905), П. Невродова «Китайский театр и артисты» (1911) и Н.Н. Евреинова «Мельпомена и Мин-хуан» (1913) с библиографией в 35 наименований, а также публичная лекция П. Гладкого, вылившаяся в объемную статью «Китайский театр, его происхождение, историческое развитие и современное состояние» в «Вестнике Азии» (1914).

В первые десятилетия XX в. в дальневосточном регионе России благодаря значительному притоку мигрантов из Китая выступали китайские театральные труппы — в Хабаровске и особенно Владивостоке, где в 1920-е годы более ста китайских актеров числились членами профсоюза работников искусств. Об этом явлении опубликовали отчеты В. Люце (1926) и И. Левин (1935).

В свою очередь, видные деятели русской культуры изучали театр в самом Китае. Художник А.Е. Яковлев (1887–1938), путешествовавший по Дальнему Востоку, издал альбом рисунков с сопроводительным текстом «Китайский театр» (1922, в Париже на фр. яз.), писатель С.М. Третьяков (1892–1937), преподававший в Пекинском университете, — статью с аналогичным названием (1926), актриса В.Л. Юренева (1876–1962) — брошюру «Мои записки о китайском театре» (1928). С.М. Третьяков объяснил универсальную условность китайского театра «воздействием на зрителя особой системой значков-символов» и усмотрел в нем заместителя религии, компенсирующего ее недостаточную обрядность. В.Л. Юренева отметила сочетание полной условности игры и «предельно натуральных приемов», «чрезвычайно примитивных» построений исторических пьес в виде череды отдельных эпизодов и «очень сложной» интриги. Еще путешествуя по Китаю в 1907 г., В.М. Алексеев собрал крупнейшую в мире коллекцию «лубков» (народных картин **нянь-хуа**), в т.ч. с театральными сюжетами, и в дальнейшем пришел к выводу, что театр является самой сложной сферой китайской культуры и одновременно самой важной для ее пони-

Книга А. Иконникова
о китайском театре

мания. В итоге он написал работы «Китайская драма и китайский театр на китайской народной картине» (1929) и «Лекция и курс лекций о китайском театре» (1928 и 1935), на основе которых посмертно была составлена статья «Китайский народный театр и китайская народная картина» (1966), а также «Актеры-герои на страницах китайской истории» (1935). В них выдвинут тезис «Китай — страна театра» и рассказано об истории театрального и драматургического искусства; о конфуцианстве, формировавшем идейную и нравственную основу театра; об особо тесной связи драмы со зрителем; о религии и храме как колыбели театра; об истории и особенностях актерского мастерства; о выражении народной любви к театру в картинах *нянь-хуа*.

Во многом благодаря научной деятельности В.М. Алексеева конец 1920-х — 1930-е годы ознаменовались более глубоким изучением китайского театра, прежде всего в работах его ученика Б.А. Васильева «Китайский театр» (1929), «Театр современного Китая» (1930), «Китайский классический театр. На спектаклях Мэй Лань-фана» (1935), «Искусство „Грушевого сада“» (1936). Вышел перевод с немецкого книги К. Гагемана «Игры народов» (1924) с разделом о китайском театральном искусстве, который как компонент **шинуазри** нашел освещение в брошюре А. Иконникова о нееловском театре в Детском Селе (1931). Важнейшим стимулом к исследованию стали триумфальные гастроли **Мэй Лань-фана** в СССР в 1935 г., вызвавшие целый шквал откликов, в т.ч. Б.А. Васильева, С.М. Третьякова и С.М. Эйзенштейна. Особого внимания заслуживают статьи последнего «Чародею Грушевого сада» (1935) и «Музыка, пейзаж и судьбы монтажного контрапункта» (публ. 1964). Первая отражает непосредственные впечатления от игры актера, который не только потряс автора своим мастерством, но и открыл ему новый язык для общения со зрителем. Во второй, написанной позже, он проанализировал увиденное и услышанное в соотнесении со своей теорией монтажного контрапункта, согласно которой музыка, ритм и визуальный ряд влияют на смысл и выразительность каждого кадра кинопроизведения.

Побывавшие в Китае маститые режиссеры С.И. Юткевич (в 1950) и С.В. Образцов (в 1952) на основе личных впечатлений выпустили книги «В театрах и кино свободного Китая» (1953) и «Театр китайского народа» (1957) соответственно. В период «великой дружбы» 1950-х годов эту тему на страницах отечественной печати освещали и китайские авторы, например, Мэй Лань-фан (1955) и Ли Чао (1957). Основная часть главной мемуарной книги Мэй Лань-фана «У-тай шэнхо сы-ши нянь» («Сорок лет на сцене») увидела свет на русском языке в 1963 г. в переводе и с подробными комментариями известных синологов Е.И. Рождественской и В.С. Таскина под редакцией большого знатока китайского театра Чжоу Сун-юаня. Гастроли в СССР в конце 1956 г. Шанхайского театра пекинской музыкальной драмы (**цзинцзюй**) вызвали отзывы и известного артиста Б.П. Чиркова (1957), и известного синолога Л.З. Эйдлина (1957). Л.Н. Меньшиков выпустил первую научную монографию о китайской драматургии «Реформа китайской классической драмы» (1959). Начались публикации переводов классических пьес с оригинала, в чем важную роль сыграли И.С. Голубев, Т.А. Малиновская, Б.Б. Мастинская, Л.Н. Меньшиков, В.И. Семанов, Е.А. Серебряков, В.Ф. Сорокин, Н.А. Спешнев, О.Л. Фишман, Г.Б. Ярославцев. О начавшемся в 1960-е годы повышении исследовательского интереса к данной проблематике свидетельствуют также статья Б.Л. Рифтина «Теория китайской драмы (XII — начало XVII в.)» (1964) и комментированный перевод **«Чан лунь»** («Рассуждение/Суждения о пении»), опубликованный В.Ф. Сорокиным (1967). Важные результаты были достигнуты в 1970-е годы, когда появились новаторские монографии С.А. Серовой «Пекинская музыкальная драма (середина XIX — 40-е годы XX в.)» (1970), И.В. Гайды «Китайский традиционный театр *сицюй*» (1971) и В.Ф. Сорокина «Китайская классическая драма XIII–XIV вв. Генезис. Структура. Образы. Сюжеты» (1979). Книга С.А. Серовой посвящена наиболее распространенному жанру *цзинцзюй*, который до настоящего времени является лицом театральной культуры Китая. И.В. Гайда предприняла первую попытку написания истории традиционного театра с помощью первоисточников. Временные рамки иссле-

Книга «Мэй Лань-фан и китайский театр». 1935

дования (VII–XIV вв.) позволили проследить важнейшие этапы развития зрелищных и литературных форм театральных постановок, осветить особенности актерского мастерства и сценического искусства. В.Ф. Сорокин детально описал юаньскую драму (*юаньцюй*) — одно из высших достижений китайского искусства. Дальнейшую судьбу этого явления исследовала Т.А. Малиновская в «Очерке истории китайской классической драмы в жанре *цзацзюй* (XIV–XVII вв.)» (1996).

С.А. Серова в 1979 г., впервые в зарубежной и отечественной синологии сделав перевод и прокомментировав «Зеркало просветленного духа» («Мин синь цзянь») Хуан Фань-чо (или актеров конца XVIII в. Юй Вэй-чэня и Гун Жуй-фэна), рассмотрела эстетические основы актерской профессии и выражающие их категории. В монографии «Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.)» (1990) она проанализировала социальную утопию в пьесах **Тан Сянь-цзу** (см. т. 3), господствовавшие в то время концепции личности и сопутствующие ей представления о жизни и смерти, чувствах и чувственности, которые нашли отражение в эстетике драмы и стиле актерской игры, в книге «Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия)» (1999) исследовала уроки, извлеченные русским театром из знакомства с китайским: пустое пространство как эстетический принцип, удаление со сцены деталей, вовлечение зрителя в сотворчество, мифологизация зрелища, возвращающего к изначальной целостности времени и пространства, а в работе «Китайский театр — эстетический образ мира» (2005) описала общекультурный статус театра и его роль в снимающем противопоставление культуры природе универсальном триединстве «Небо–Земля–Человек» (**сань цай**; см. т. 1).

** *Алексеев В.М.* Актеры-герои на страницах китайской истории // *он же.* Китайская литература. М., 1978; *он же.* В старом Китае. М., 1958, с. 48, 53; *он же.* Китайская сцена // Жизнь искусства. 1923, № 5 (880), 6 февр., с. 6–7; *он же.* Китайский народный театр и китайская народная картина // *он же.* Китайская народная картина. М., 1966, с. 58–112; *он же.* Наука о Востоке. М., 1982, с. 142–143; *Анастасьев А.* В китайском театре. Путевые заметки. М., 1957; *Васильев Б.А.* Искусство «Грушевого сада» // Звезда. 1936, № 4, с. 248–272; *он же.* Китайский классический театр. На спектаклях Мэй Лань-фана // Рабочий и театр. 1935, № 8, с. 5–7; *он же.* Китайский театр // Восточный театр: сборник статей / Ред. А.М. Мерварт. Л., 1929, с. 196–267; *он же.* Театр современного Китая // Вестник иностранной литературы. 1930, № 1, с. 155–164; *Гагеман К.* Игры народов. Вып. 3. Китай, Африка. Л., 1924; *Гайда И.В.* Китайский традиционный театр *сицюй*. М., 1971; *Гладкий П.* Китайский театр, его происхождение, историческое развитие и современное состояние // Вестник Азии. 1914, № 25–27, с. 22–35; *Евреинов Н.* Мельпомена и Мин-хуан // Театр и искусство. 1913, № 38, с. 741–744; *Иконников А.* Китайский театр и «китайщина» в Детском Селе. М.–Л., 1931; *он же.* Шанхайский театр пекинской музыкальной драмы // Советская музыка. 1957, № 2, с. 158–164; *Иннокентий*, *иеродиакон.* Театр в Вэй-шуй-ху // Китайский благовестник. 1904, № 15–16, с. 20; История лютни. Китайская драма, сочиненная Као Тонг-киа / Пер. В.М. СПб., 1847; Китайская классическая драма. СПб., 2003; Китайские театры // Журнал для чтения воспитанников военно-учебных заведений. 1849, № 310, с. 244–247; Китайские театры // Репертуар и Пантеон театров. 1847, № 9, с. 91–93; Классическая драма Востока. М., 1976, с. 247–536; *Лавалле Ш.* Зинг-занг, или китайский театр // Отечественные записки. 1852, № 10, с. 208–213; то же // Пантеон. 1853, № 4, с. 21–26; *Левитский М.Н.* Китайский театр. Очерк // Театр и искусство. 1908, № 24, с. 422–425, № 25, с. 439–442, № 26, с. 457–459, № 27, с. 473–475, № 28, с. 488–490; то же // В трущобах Маньчжурии. Одесса, 1910, с. 98–126; *Левин И.* Советский китайский театр // Советский театр. 1935, № 5–6, с. 23; *Ли Чао.* В театрах Китая // ИЛ. 1957, № 9, с. 230–240; *Люце В.* Китайский театр в СССР (Письмо с Дальнего Востока) // Советское искусство. 1926, № 2, с. 32–35; *Невродов П.* Китайский театр и артисты // Театр и искусство. 1911, № 13, с. 276–277; *Малиновская Т.А.* Очерк истории китайской классической драмы в жанре цзацзюй (XIV–XVII вв.). СПб., 1996; *Меньшиков Л.Н.* Реформа китайской классической драмы. М., 1959; *Мэй Лань-фан.* О китайской опере // НК. 1955, № 12; *он же.* Сорок лет на сцене. М., 1963; *Образцов С.В.* Театр китайского народа. М., 1957; *Осипова Т.* Волшебные тени и сказочные куклы // Театр. 1957, № 3, с. 164–165; *Разумовский К.И.* Китай. Искусство // Китай, история, экономика, культура. М.–Л., 1940; *Рифтин Б.Л.* Теория китайской драмы (XII — начало XVII в.) // Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964; *Рудман В.* Китайский театр // Искусство и жизнь. 1940, № 12; *он же.* Театр Китая // Вестник знания. 1935, № 6, с. 465–472; *он же.* Театральное

искусство нового Китая // Советское искусство. 1950, № 4; *Серова С.А.* Пекинская музыкальная драма. М., 1970; *она же.* «Зеркало просветленного духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. М., 1979; *она же.* Китайский театр и традиционное китайское общество. М., 1990; *она же.* Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия). М., 1999; *она же.* Китайский театр — эстетический образ мира. М., 2005; *Сорокин В.Ф.* Из истории российско-китайских театральных связей (первая половина XX в.) // Востоковедение и мировая культура. М., 1998, с. 345–352; *он же.* Китайская классическая драма XIII–XIV вв. М., 1976; *он же.* Трактат «Рассуждение о пении» // Историко-филологические исследования. М., 1967, с. 487–492; Театр китайцев // Пантеон русских и всех европейских театров. 1840, XI, с. 27–30, 1847, IX, с. 91–93, 1853, IV, с. 21–26; *Третьяков С.* Китайский театр // Советское искусство. 1926, № 8–9, с. 17–25; *он же.* Полмиллиарда зрителей // Мэй Лань-фан и китайский театр. М., 1935; *Углев К.* Театр в Маньчжурии // Театр. 1946, № 5–6, с. 90–96; *Чжан Юнь-хэ.* Возрождение оперы «Куньцюй» // НК. 1957, № 6, с. 32–36; *Чирков Б.* Условность и правда // Искусство кино. 1957, с. 117–118; Шанхайский театр пекинской музыкальной драмы. Гастроли в СССР. Ноябрь–декабрь, 1956. [М., 1956]; *Эйдлин Л.З.* Театр и актеры. К гастролям Шанхайского театра пекинской музыкальной драмы // Театр. 1957, № 2, с. 163–167; *Эйзенштейн С.М.* Музыка, пейзаж и судьбы монтажного контрапункта // *он же.* Избранные произведения. Т. 3. М., 1964; *он же.* Чародею Грушевого сада // Мэй Лань-фан и китайский театр. М., 1935; *Энгельгардт Н.* Театр глубокого Востока // Еженед. петрогр. гос. акад. театров. 1922, № 4, с. 16–19; *Эрастов Г.* В китайском театре // Театр и искусство. 1905, № 10; Юаньская драма. М., 1966; *Юренева В.* Мои записки о китайском театре. М., 1928; *Юткевич С.И.* Маски и образы китайского классического театра // Театр. 1951, № 10, с. 101–106; *он же.* В театрах и кино свободного Китая. М., 1953; *Jacovleff A.*, *Tchou Kia-kien.* Le théâtre chinois. P., 1922.

А.И. Кобзев, С.А. Серова

Драматический театр. До XX в. театральное искусство Китая оставалось в рамках традиционного театра *сицюй*. История драматического театра насчитывает чуть более ста лет. В 1906 г. появилась первая театральная труппа, на которую значительное влияние оказал новый разговорный японский театр, возникший в 1880-е годы. Первоначально драматическое искусство в Китае называли новой драмой — *синьцзюй*, и лишь позже она получила название «разговорная драма» — *хуацзюй*.

Появление в Китае нового жанра не могло не привлечь внимание китаеведов нашей страны. Исследованию драматического театра в КНР посвящено более двух десятков работ: статьи, отдельные разделы в книгах, монографии. Среди имен отечественных специалистов, занимающихся этой темой с позиций либо общей литературы или театра, либо литературы и театра Китая, следует назвать А.Н. Анастасьева, В.С. Аджимамудову, И.В. Гайду, Л.А. Никольскую, В.В. Петрова, К.И. Разумовского, С.А. Серову, В.Ф. Сорокина, Н.Т. Федоренко, С.И. Юткевича.

Одной из первых работ, посвященных изучению драматического театра в Китае, была статья К.И. Разумовского «Театр», опубликованная в 1940 г. Автор отметил, что значительное место в репертуаре просветительского театра *вэньмин си* занимали сатира на свергнутое маньчжурское правительство, патриотическая тема и любовная драма. Важным моментом в работе К.И. Разумовского является внимание автора к изучению театральной теории и истории театра в Китае в 1920 — начале 1930-х годов.

В 1956 г. Н.Т. Федоренко в статье «Драматургия» рассматривает развитие современной китайской драматургии в целом и творчество ряда известных драматургов, в частности **Тянь Ханя** (см. также т. 3), **Хун Шэня**, **Цао Юя** (см. также т. 3), **Ся Яня**, Чэнь Ци-туна. Этот труд положил начало серьезному научному изучению в нашей стране разговорной драмы в Китае.

В 1960 г. В.Ф. Сорокин написал статью «Основные этапы развития драматического театра в Китае», которую посвятил исследованию истории становления разговорной драмы в Китае. Статья охватывает период истории становления драматического театра с первой постановки драмы «История Цзя Жуя» в 1909 г. театральной школой «Тунцзянь» в Шанхае (в других исследованиях первые спектакли, поставленные обществом «Чуньлю», датируются 1906 г. – *Ред.*) и до конца

1950-х годов, когда начался новый виток развития драматического театра. В репертуаре появились не только крупные произведения, но и одноактные пьесы. Автор прослеживает развитие театральных коллективов, их роль и место в истории искусства и страны (период первой гражданской революции, время гоминьдановского правления, антияпонская война).

В 1965 г. С.А. Серова, значение работ которой по исследованию традиционного китайского театра в нашей стране особенно важно и велико, написала статью «Первые шаги нового театра и революционное движение в Китае (конец XIX — начало XX в.)». В ней автор знакомит читателя с постановками театральных трупп «Прогресс», «Весеннее солнце», «Новая драма», «Социальное воспитание» и «Просвещение», появившихся в период становления разговорной драмы в Китае, анализирует их деятельность. Проникновение в глубину процессов, происходящих в китайском театре, позволяет ей определить роль разговорной драмы в революционном движении в стране в начале XX в.

Проблема творчества китайских драматургов не только исторической, но и современной тематики рассматривается в монографиях В.В Петрова и Л.А. Никольской. В.В. Петров в биографическом очерке об **Ай Цине** (см. т. 3) подчеркивает важность его работ «О форме янгэ» и «О создании и постановке пьес янгэ», созданных в 1943 г. в Пограничном районе на основе трудовых песен и танцев крестьян Северной Шэньси.

В 1980 г. в свет выходит монография Л.А. Никольской «Тянь Хань и драматургия Китая XX века». Впервые в отечественном китаеведении автор в монографической форме предпринимает попытку раскрыть процесс творчества Тянь Ханя на фоне основных закономерностей современной драматургии Китая и показывает, что драматург рассматривал личность в зависимости от национальных и социальных условий, выбирал демократическую тематику, стремясь сблизить театр с жизнью.

В 1984 г. Л.А. Никольская пишет книгу, посвященную творчеству Цао Юя, — «Цао Юй. Очерк творчества». Цель монографии — показать духовно-эстетическую ценность творчества Цао Юя для художественной культуры современного Китая. Для достижения этой цели Л.А. Никольская не только знакомит читателя с большим количеством пьес драматурга, но и анализирует их, обращаясь к китайской символике и философии, а также проводит параллели с творчеством А.П. Чехова.

В это же время в советской печати появилась статья о драматическом театре Китая зарубежного исследователя И. Фессен-Хенъеса «Театр на службе „четырех модернизаций“». В работе идет речь о насыщенной театральной жизни КНР конца 1970-х годов. Автор анализирует постановки разговорной драмы, посвященные проблемам современности и истории.

Во второй своей публикации «Драматическая литература и современный драматический театр (*хуа-цзюй*)» И. Фессен-Хенъес показывает тенденцию развития драматического театра Китая на примере творчества и концепций авторов 1980–1990-х годов: **Гао Син-цзяня** (см. также т. 3), **Ша Е-синя**, Цзун Фу-сяня, Ма Чжун-цзюня, Цзя Ху-наня, Лю Шу-гана, **Бай Фэн-си**, Шэнь Хунгуана, Чжан Ли-ли, Янь Яня, Ли Цзе, Лю Цзин-юня.

Несомненно, основной объем исследований драматического театра КНР в нашей стране принадлежит И.В. Гайде. Большое количество ее статей и книг отличаются фундаментальностью, глубиной исследования драматического театра в Китае. В 1989 г. И.В. Гайда в статье «Театр» поднимает проблему истории становления драматического театра. Для решения данной проблематики автор последовательно анализирует исторический путь становления драматического театра с момента образования КНР до начала 1980-х годов. Она отмечает вдумчивый подход авторов к отображению сложной китайской действительности, внимание к человеку в постановках 1980-х годов, затрагивая также тему изображения человека в художественных произведениях.

Вышедшая в свет в 2004 г. статья И.В. Гайды «Театр» представляет собой квинтэссенцию многих работ автора, таких как «Театральная политика и практика деятельности театра КНР на современном этапе», «Театр КНР в зеркале китайской прессы», «Время и драматургия (театр КНР начала 90-х годов)», «Первые шаги театра Китая по переходу на рельсы рыночных отношений», «Трудный путь вхождения театра КНР в рынок», опубликованных в 1980–2000-е годы. В статье автор пишет, что появление «драматургии шрамов», содержавшей мощный заряд осуждения «культурной революции», послужило толчком к модернизации в области театра. Так, появляются постановки, в которых драматурги концентрируют свое внимание на человеке, его внутреннем мире, анализе мотивов его поступков. И.В. Гайда также прослеживает развитие разговорной драмы в условиях рыночной экономики, которая радикально отразилось и на организационно-

финансовой стороне театрального искусства. Автор отмечает, что спектакли того периода часто показывали растерянность человека в новой социально-экономической реальности.

В русле традиции изучения драматического театра в КНР работает Е.К. Шулунова. В конце 2000-х годов ею опубликованы статьи о творчестве современного китайского драматурга **Мэн Цзин-хуя**, спектакле «Террорист» известного в Китае режиссера Линь Чжао-хуа, пьесе Ша Е-синя «Конфуций, Иисус Христос и Джон Леннон».

** *Гайда И.В.* Время и драматургия (Театр КНР начала 90-х годов) // ИБ. 1995, № 1; *она же.* Первые шаги театра Китая по переходу на рельсы рыночных отношений // ИМ. Сер. В. Вып. 2. Общественно-политические проблемы современного Китая. М., 1998; *она же.* Театр КНР в зеркале китайской прессы // Современная драматургия. 1988, № 5; *она же.* Театр // КНР 55 лет. Политика. Экономика. Культура. М., 2004; *она же.* Театр // Литература и культура КНР (1976–1985). М., 1989; *Никольская Л.А.* Тянь Хань и драматургия Китая XX века. М., 1980; *она же.* Цао Юй. Очерк творчества. М., 1984; *Петров В.* Ай Цин. Кратко-биографический очерк. М., 1954; *Разумовский К.И.* Театр // Китай. История, экономика, культура. М., 1940; *Серова С.А.* Первые шаги нового театра и революционное движение в Китае (конец 19 — начало 20 в.). // КСИНА. Литературоведение. М., 1965; *Сорокин В.Ф.* Основные этапы развития драматического театра в Китае // Вопросы культурной революции в Китайской Народной Республике. М., 1960; *Сюй Вэй-хун.* К проблеме взаимодействия восточной и европейской театральных культур: Шекспир и китайский театр. Автореф. СПб., 1995; *Тарасова М.* Двуличная культурная политика Пекина // Театр, 1981, № 1; *Федоренко Н.Т.* Драматургия. Китайская литература. // Очерки по истории китайской литературы. М., 1956; *Фессен-Хеньес И.* Драматическая литература и современный драматический театр // ИБ. 1990, № 8; *он же.* Театр на службе «четырех модернизаций» // ПДВ. 1981, № 2; *Шулунова Е.К.* Режиссер Линь Чжао-хуа и его постановка «Террорист» //13–14 Всероссийские конференции «Философии Восточно-Азиатского региона и современная цивилизация». М., 2007, 2008; *она же.* Творчество современного китайского драматурга Мэн Цзинхуэя // Там же; *Юткевич С.* В театрах и кино свободного Китая. М., 1953.

Е.К. Шулунова

Кинематография. Изучение китайского кино в нашей стране не имеет долгой истории, как и прокат китайских фильмов не является достаточно устоявшимся. Их объединяет единый ведущий принцип — случайность. Сначала он диктовался политическим выбором, затем политическим же умолчанием, после чего наступила эпоха частной инициативы, в которой невозможно усмотреть какую бы то ни было исследовательскую и прокатную политику. Ни раньше, ни теперь китайское кино не рассматривалось как искусство, несмотря на публичные заявления некоторых киноведов, отмечающих художественные достоинства отдельных китайских фильмов. Лишь известный киновед А.С. Плахов в одной из своих книг включил **Чжан И-моу** в число 33 ведущих кинематографистов мира, а Всероссийский государственный институт кинематографии (ВГИК) вручил режиссеру диплом Почетного доктора, а затем, после консультаций с политическими инстанциями, решился ввести китайский раздел в учебное пособие по зарубежному кино.

70 лет кинематографических контактов Советского Союза и новой России с Китаем можно разделить на четыре периода: 1) романтическое знакомство (1930-е); 2) политическое созвучие (1950 — нач. 1960-х); 3) взаимная враждебность (сер. 1960-х — 1970-е); 4) первые робкие шаги аналитики, осложненные незнанием китайского кинематографического пространства и откровенным нежеланием его узнать. Этот все еще текущий этап можно было бы назвать «прагматическим», если бы он не был размыт все той же откровенной случайностью выбора. Поэтому обозначим его «прагмо-казуальным».

Первый этап. Через 30 лет после того, как в 1905 г. пекинский фотограф Жэнь Цзин-фэн снял ленту «Гора Динцзюнь», ставшую первым отечественным фильмом Китая, китайское кино впервые приняло участие в международном кинофестивале и получило свою первую международную награду. Произошло это в Москве 2 марта 1935 г. на Первом Московском международном кинофестивале. Победил на нем знаменитый «Чапаев», а китайский фильм «Песни рыбаков», поставленный режиссером Цай Чу-шэном в компании «Ляньхуа», занял 9-е место и был награжден Специальным дипломом. Диплом подписали члены жюри — такие всемирно знаменитые кинематографисты, как Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Александров, и в нем отмечался высокий художественный уровень реалистического изображения жизни в фильме. В конкурсе,

помимо «Песен рыбаков», участвовали еще две китайские картины, а всего в Москву представительная делегация, в составе которой была знаменитая в границах китаеязычного ареала актриса Ху Де, привезла 8 фильмов. Но эти картины не стали началом ни проката, ни анализа, так и не выйдя за стены премьерных фестивальных залов.

С видным представителем китайской кинематографии 1920–1930-х годов Оуян Юй-цянем советские деятели культуры познакомились, когда во время его поездки по Европе в 1932–1933 гг. он посетил Советский Союз, где встречался с Пудовкиным. Триумфально был принят в 1935 г. великий актер **Мэй Лань-фан**, привезший в СССР несколько своих спектаклей. О его гастролях документальный фильм сделал С. Эйзенштейн (а в 50-е годы в КНР с участием «Мосфильма» сняли документальную ленту «Сценическое искусство Мэй Лань-фана»). В Обществе культурных связей с заграницей прошла содержательная беседа советских деятелей культуры с Мэй Лань-фаном, в ней приняли участие и кинематографисты, в частности, Эйзенштейн — он проявлял большой интерес к Востоку, изучал японский язык, пытался проникнуть в тайну иероглифики как полисемантической знаковой системы, и в беседе с Мэй Лань-фаном говорил о том, что кинематография должна многое перенять у структуры условностей китайского традиционного музыкально-драматического жанра *цзинцзюй*. В 1978 г. в журнале «Проблемы Дальнего Востока» (№ 3) был опубликован перевод той части воспоминаний Мэй Лань-фана, где он рассказывает о своих зарубежных гастролях и встречах с кинематографистами Запада.

Заслуживает особого внимания такой факт киноконтактов наших стран, как работа **Юань Мучжи**, одного из крупнейших китайских кинематографистов, с Эйзенштейном в начале 1940-х годов на фильме «Иван Грозный», снимавшемся в Казахстане. Это был бесценный опыт творческого общения с великим режиссером. Обогащенный этим опытом, Юань Му-чжи там же в Алма-Ате в 1945 г. самостоятельно снял документальный фильм «Джамбул» об известном казахском поэте (фильм до сих пор не найден в архивах).

В 1930-е годы в московском журнале «Интернациональная литература» чуть не в каждом номере появлялась информация о китайской кинематографии. Далекий восточный сосед вызывал огромный интерес непохожестью своей культуры, быта, ментальности.

Еще в 1925 г. советские зрители познакомились с экранным образом современного Китая — в кинотеатрах появился документальный фильм В.А. Шнейдерова «Великий перелет и гражданская война в Китае». (В 1958 г. режиссер специально для журнала «Чжунго дяньин» — «Китайское кино» — написал воспоминания об этих съемках «Как я снимал в 1925 г. фильмы в Китае», которые были опубликованы в № 2 и 3.) В 1928 г. вышел фильм Я.М. Блиоха «Шанхайский документ». В них не было традиционной «восточной экзотики», а была попытка правдиво увидеть жизнь человека. Художественный фильм по сценарию писателя С.М. Третьякова «Чжунго» («Китай») намеревался снять Эйзенштейн, но этот замысел не осуществился в полной мере, а фрагменты сценария использовал режиссер И.З. Трауберг в фильме «Голубой экспресс» (1929). Через 2 года в Америке была снята картина «Шанхайский экспресс», во многом по-вторявшая советский вариант. В 1928 г. вышли записки Б. Пильняка о Китае, в которых он рассказывал и о кинематографии (он сам принимал участие в съемках фильма Тянь Ханя «В народ»). В 1941 г. оператор Р.Л. Кармен, много снимавший в Китае, опубликовал свои записи «Год в Китае».

Второй этап. После провозглашения в 1949 г. Китайской Народной Республики, политико-идеологический курс которой исходил из марксистских постулатов, взаимный обмен в области кино резко усилился и обрел стабильность. Период с 1950-х до начала 1960-х годов можно назвать временем «политических созвучий». Его основой была общность политической линии и идеологических взглядов — два момента, в то время являвшихся определяющими для культурной политики обеих наших стран.

Беседа С.М. Эйзенштейна и С.М. Третьякова с Мэй Лань-фаном. Москва, 1935 г.

Изучение китайского искусства в России

Первый фильм КНР — «Дочери Китая» — был показан в Советском Союзе 1 августа 1950 г., отпечатанный в 600 копиях. Осенью 1950 г. в 30 городах СССР прошла широкомасштабная юбилейная Неделя китайского кино. Только в Москве за 10 дней на просмотрах побывало более 1 млн. зрителей. Отклики на фильмы в основном освещались в хронике событий.

Но важно отметить, что просмотры были не только парадными, юбилейными, а рассматривались как материал для исследования. В московском Доме кино регулярно проходили обсуждения китайских фильмов, на которых не только звучали слова одобрения за высокую идейность, оперативность откликов на актуальные события, за сюжеты, которые «лаконичны, как лозунги, брошенные в массы» (Ежегодник кино. М., 1955, с. 87), но звучал и киноведческий анализ, высказывалась критика недостаточной выразительной силы кинематографического языка, схематичности персонажей, затянутости фабулы (Ежегодник кино. М., 1957, с. 79). Критики приходили к удивительно точным для начального этапа знакомства выводам: «Не сказывается ли в отсутствии тонких психологических нюансов влияние традиций китайской классической драмы? Акцент ставится не на психологии героев, а на деталях его поведения в тех или иных условиях» (Б. Долинин, В. Рязанов. — Ежегодник кино. М., 1960, с. 139). Конечно, сказывалось полное незнание специфики китайского искусства, в котором психологические нюансы транслировались не методом прямых переживаний персонажей, а символической условностью жеста, грима, костюма. В стенограммах зафиксированы такие звучные для киносферы фамилии ораторов, как В.А. Шнейдеров, Э.К. Тиссе, А.М. Марьямов, М.Э. Чиаурели, А.М. Роом, А.В. Гальперин. Специализированных исследований китайского кино в этот период еще не было, но уже стали появляться работы очеркового характера, созданные в основном побывавшими в Китае кинематографистами. Уже в 1952 г. режиссер С.А. Герасимов выпустил книгу «Киноискусство стран народной демократии». В следующем году вышла работа С.И. Юткевича «В театрах и кино свободного Китая». В самом конце этого этапа стали появляться более углубленные публикации, посвященные китайскому кино. В 1959 г. вышел том переводов «Сценарии китайского кино». В сборник 1960 г. «Вопросы культурной революции в КНР» вошли статья А.Н. Желоховцева «Основные этапы развития китайского кино» и перевод статьи **Ся Яня** «Роль партийного руководства в становлении китайского кино».

Третий этап. В 1960-е годы кинообмен между нашими странами вслед за ухудшением политических отношений стал сокращаться. До 1964 г. на советские экраны еще выходили фильмы КНР (произведенные не позднее 1962 г.), после 1964 г. китайский прокат в СССР перестал существовать. Однако Общество советско-китайской дружбы по случаю юбилея того или иного видного китайского деятеля устраивало просмотры китайских фильмов из имевшихся в архиве. И именно в это время в Институте Дальнего Востока РАН была утверждена тема китайского киноискусства как предмет научного исследования. С.А. Торопцев проработал имевшиеся в наших архивах печатные материалы, просмотрел хранившиеся в Госфильмофонде фильмы и после серии статей, анализировавших отдельные аспекты китайской кинематографии, защитил на эту тему сначала кандидатскую, затем докторскую диссертации. В 1975 г. он выпустил книгу «Трудные годы китайского кино», очертившую кинематографическую ситуацию в условиях «культурной революции» в КНР, а в 1979 г. вышел его «Очерк истории китайского кино. 1896–1966» — первая в нашей стране история киноискусства дальневосточного соседа (в 1982 г. книга была переведена в Пекине на китайский язык, но вследствие несовпадений авторских оценок с еще не отмененными в то время в Китае идеологическими догмами не была выпущена в продажу, оставшись в закрытом фонде Института кинематографии).

Таким образом, именно в период политико-идеологического противостояния наших стран в России началось научно-аналитическое изучение китайского кино не только как идеологического инструмента, но и как художественного феномена.

Четвертый этап. В 1980-е годы, когда наметилось потепление в межгосударственных отношениях, появилась возможность перейти от изучения внутрироссийских архивных материалов к ознакомлению с переменами в реальном кинематографическом процессе в самой КНР. Начался четвертый период наших киноконтактов, который можно, правда, с долей натяжки, охарактеризовать как трудный переход к углубленным аналитическим исследованиям и к художественным критериям в оценке произведения, отойдя от предыдущего социологизаторства.

В 1981 г. московский журнал «Журналист» опубликовал сокращенный вариант сценария «Улыбка страдальца», и это стало откровением для советских читателей — впервые они реаль-

но познакомились с теми новыми тенденциями, какие появились в китайском кино в конце 70-х годов. К сожалению, фильм этот купить не удалось — по причинам, которые в то время еще были отголоском нелепого политиканства: фильм слишком откровенно демонстрировал идеологическую догматику тоталитарного руководства в пропагандистском оболванивании населения. Время перемен еще не настало.

Принципиальные новации, рожденные в китайском киноискусстве молодыми кинематографистами, окончившими в 1982 г. Пекинский институт кинематографии и один за другим выпустившими серию фильмов «нового кино» («Один и восемь», «Желтая земля» и др.), не остались незамеченными в нашей стране. В конкурсе Московского МКФ в 1989 г. уже участвовал фильм одного из зачинателей «нового кино» Чжан Цзюнь-чжао «Сияние луча», и фестивальная пресса подчеркнула такую важную черту главной героини, как способность «перешагнуть за ограничительные барьеры» («Спутник кинофестиваля», № 6. 13.07.1989).

В 1984 г. в сборнике «Киноискусство Азии и Африки» был опубликован перевод сценария «Горькая любовь», который за несколько лет до того вызвал яростную дискуссию в КНР о «правильном» и «неправильном» понимании патриотизма. В 1993 г. вышла книга С.А. Торопцева «Китайское кино в „социальном поле“» — анализ общественно-политического статуса киноискусства в КНР. В этот же период в Институте истории и теории кино Госкино РФ была защищена кандидатская диссертация Д.Л. Караваева, частично построенная на киноведческом анализе современной китайской кинематографии.

Привезенный С.А. Торопцевым из Тайбэя, где он знакомился с тайваньскими фильмами в Национальном киноархиве, фильм «Осенняя казнь» **Ли Сина** стал первым кинопроизведением Тайваня, показанным по российскому телевидению (в 1995 г.). В 1997 г. Музей кино выпустил небольшую брошюру С.А. Торопцева «Новое кино Тайваня», познакомив зрителей своих регулярных ретроспектив с молодыми тайваньскими кинематографистами. А в 1998 г. вышла его же «Кинематография Тайваня» — первая в нашей стране история этого островного киноискусства, во многом отличающегося от континентального китайского кино.

В коммерческом прокате и по телевидению прошло немало фильмов **Чэнь Кай-гэ**. Особого внимания удостоились его фильмы «Властитель прощается с наложницей» (за рубежом — «Прощай, моя наложница») и «Цзин Кэ покушается на циньского князя» (за рубежом «Император и убийца»). Приветствуя присуждение главного приза Каннского МКФ фильму «Властитель прощается с наложницей», А.С. Плахов в книге о выдающихся мировых режиссерах писал: «Кинематографисты так называемого „пятого поколения“ сформировали сильную режиссерскую школу с двумя лидерами во главе и с большим потенциалом «поддерживающих фигур».

Другой лидер — Чжан И-моу — с первой своей выдающейся постановочной работы «Красный гаолян» всегда оставался в поле зрения российских аналитиков. Был переведен сценарий, в 1989 г. фильм увидел массовый зритель. В той или иной форме прошли у нас и другие работы Чжан И-моу — «Цзюйдоу», «Высоко висят красные фонари», «Живи» (несмотря на то, что последний до сих пор так и не получил разрешения на выход в прокат, а премьера его состоялась летом 1994 г. на Тайване), «Раскачивайся, люлька, — до Бабкина моста» («Шанхайская триада»), «Ни одним меньше» и, наконец, выдающийся фильм «Герой», которому в журнале «Проблемы Дальнего Востока» (2005, №5) была посвящена специальная статья, высоко оценившая его. Этот философичный фильм-размышление, отмечалось в статье, ярко демонстрирует тот высокий уровень, на который за сто лет своего существования поднялось китайское кино. Диплом почетного доктора ВГИК, врученный Чжан И-моу, — свидетельство признания российским киносообществом профессионального уровня китайского режиссера.

Книга о творчестве
Чжан И-моу

В 2008 г. вышла книга С.А. Торопцева «„Международный брэнд“ китайского кино — режиссер Чжан И-моу», где дана широкая панорама развития китайского киноискусства к его вершине — творчеству Чжан И-моу и далее — к харизматическому актеру и великолепному режиссеру **Цзян Вэню**, кото-

рый поставил поразивший Каннский фестиваль фильм «Дьяволы на пороге», разорвав путы привычной китайской последовательной повествовательности фабулы и развив гуманистическую линию Чжан И-моу. Цзян Вэнь сумел окончательно освободиться от уз революционного реализма: в его последнем фильме «И все-таки солнце взойдет» просматриваются черты сюрреалистических композиционных построений.

Весьма активные сегодня молодые кинематографисты следующего «шестого поколения» требуют нового анализа как принципиально иная художественная школа, соединяющая элементы отечественного традиционного искусства с авангардистскими поисками мирового кинематографа.

***** Сценарии китайского кино. М., 1959; *Ян Янь-цзин*, *Сюэ Цин*. Улыбка страдальца (литературный киносценарий) // Журналист. 1981, № 9; *Бай Хуа*, *Пэн Нин*. Горькая любовь (литературный киносценарий) // Киноискусство Азии и Африки. М., 1984; *Мо Янь*, *Чжу Вэй*, *Чэнь Цзань-юй*. Красный гаолян (литературный киносценарий) // Киносценарии. 1989, № 5; *Хуан Шу-цинь*. Человек. Демон. Страсть (литературный киносценарий) // Киносценарии. 1989, № 2. ****** *Герасимов С.* Киноискусство стран народной демократии. М., 1952; *Желоховцев А.* Основные этапы развития китайского кино // Вопросы культурной революции в КНР. М., 1960; *Кармен Р.* Год в Китае. М., 1941; Кино. Энциклопедический словарь. М., 1986; Киноискусство Азии и Африки. М., 1984; Кинословарь. М., 1966; *Пильняк Б.* Китайская повесть. М., 1929; *Плахов А.* Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница, 1999, с. 407–421; *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. Т. 6. М., 1963; *он же*. История киноискусства. М., 1957; *Ся Янь*. Роль партийного руководства в становлении китайского кино // Вопросы культурной революции в КНР. М., 1960; *Теплиц Е.* История киноискусства. Т. 1–4. М., 1968–1974; *Торопцев С.А.* В поисках реализма. Проблемы творческого метода в Китае // Вопросы литературы. 1982, № 4; *он же*. Изображение и слово в китайском «новом кино» // ПДВ. 1998, № 4; *он же*. Кинематография Тайваня. М., 1998; *он же*. Гл. X. Китай // История зарубежного кино. М., 2005, с. 520–546; *он же*. Китайское кино в «социальном поле». М., 1993; *он же*. Лу Синь в кинематографе // Проблемы восточной филологии. М., 1979; *он же*. «Международный брэнд» китайского кино — режиссер Чжан И-моу. М., 2008; *он же*. От схемы к характеру. Изображение человека в литературе и искусстве Китая // Вопросы литературы. 1983, № 10; *он же*. Очерк истории китайского кино. М., 1979; *он же*. Се Цзинь как зеркало китайской модернизации // ААС. 1999, № 10; *он же*. Свеча на закатном окне. Заметки о китайском кино. М., 1987; *он же*. «Седая девушка» и «творческий метод сочетания» // Изучение китайской литературы в СССР. М., 1973; *он же*. Синосинема // ААС. 1996, № 4; *он же*. Тайваньское кино на скрещении традиций и авангарда (творческий облик режиссера Хоу Сяо-сяня) // ПДВ. 1997, № 3; *он же*. «Тройное выдвижение» и фильтрация реальности в кино КНР // Народы Азии и Африки. 1978, № 6; *он же*. Трудные годы китайского кино. М., 1975; *он же*. Юань Му-чжи — актер, режиссер, сценарист, драматург // ААС. 1979, № 3; *Цветко А.С.* Советско-китайские культурные связи. М., 1974; *Юткевич С.* В театрах и кино свободного Китая. М., 1953; *Толопуцайфу* (*Торопцев*). Сяо ши ицзянь яньсу-ды шицин. Тань чжунго сицзюй дяньин вэньти (Смех — дело серьезное. Проблемы китайской кинокомедии) // Дандай дяньин. Пекин, 1988, № 5; *он же*. Чжунго дяньин ши гайлунь (Очерк истории китайского кино). Пекин, 1982; *Toroptsev S.* The Viewer Viewed // Cinemaya. Delhi, 1991, № 12; *idem*. The Space of the Subjective // Cinemaya. Delhi, 1992, № 16.

С.А. Торопцев

В.М. Алексеев — первый ученый–собиратель картин *нянь-хуа*

Российские собрания китайской народной картины **нянь-хуа** самые большие среди зарубежных коллекций, и первое место среди них принадлежит коллекции Государственного Эрмитажа, где хранятся картины, собранные академиком Василием Михайловичем Алексеевым (1881–1951). Ему, ученому с широким научным диапазоном, принадлежат многочисленные исследования произведений китайской литературы, эстетической и философской мысли, переводы, статьи и книги по лингвистике и лексикографии, этнографические разыскания. Он первым из ученых синологов обратился к китайскому народному искусству как к предмету, достойному научного изучения.

Когда Алексеев был студентом первого курса Факультета восточных языков Петербургского университета (1898), к нему попал один из лубков, привезенных в 1897 г. из экспедиции в Маньчжурию ботаником В.Л. Комаровым. Картина с непонятным изображением заинтересовала Алексеева. Заинтересованность перешла в увлечение, сохранившееся на всю жизнь. Алексеев начал собирать картины во время стажировки в Китае в 1906–1909 гг. и командировки на юг в 1912 г., фиксируя в своих дневниках обстоятельства их приобретения. В самом Китае в то время образованные люди относились к народному искусству с презрением, и Василий Михайлович часто наталкивался на непонимание окружающих. Народным картинам он мечтал посвятить свою диссертацию, однако Императорская Академия наук отказалась финансировать издание альбома, и Алексеев был вынужден выбрать другую тему. Статьи о картинах, написанные им впоследствии в разные годы, мало публиковались и только в 1966 г. были собраны и изданы М.В. Баньковской (1927–2009) в книге «Китайская народная картина: Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях».

Коллекция *нянь-хуа*, собранная В.М. Алексеевым, насчитывает около трех тыс. листов и до сих пор является уникальной. Две тыс. листов хранятся сейчас в Эрмитаже и одна тыс. листов — в Государственном музее истории религии (Санкт-Петербург). В коллекции представлена продукция ста крупных и мелких мастерских Пекина, Шанхая, Кантона, а также пров. Шаньдун. Наибольшее число картин исполнено в крупнейшем центре Янлюцин (Ивовая зелень) близ Тяньцзиня.

В числе первых купленных Алексеевым в 1906 г. в Пекине картин оказалась и «доставившая... много мучений от 1898 по 1903 г.». Мучения, по-видимому, вызвало непонимание сокрытого в рисунке смысла. Расшифровка сюжетов и символики картин заняли одно из главных мест в программе стажера, заполненной занятиями с учителями-*сяньшэнами*. Наиболее подробные и оригинальные описания картин принадлежат *сяньшэну* Мэн Си-цзюэ. Много лет спустя Алексеев вспоминал, что причуды фантазии художников часто затрудняли Мэна, потому что «ребус народной картины весьма труден для истолкования даже опытному китайскому грамотею... Моим учителям-*сяньшэнам* объяснение картин давалось лишь ценой сложных подходов — массовых опросов, справок». Не все его учителя соглашались описывать картины, выказывая презрение к «грубой духовной пище простонародья» и не понимая, зачем это нужно их ученику. В марте 1907 г. Алексеев записывает в дневнике: «Собрал коллекцию в 400 пекинских и 100 шаньдунских благопожелательных надписей на картинах... *Сяньшэн* Мэн подробно объяснил мне их, письменно излагая детали рисунка и значение его. Штудировал с ним написанное и, придираясь к мелочам, заставлял его давать мне полные сведения о каждой из таких мелочей. В резуль-

тате полно собранная и безукоризненно четко, интеллигентно и учено объясненная коллекция рисунков, обнимающих примерно следующие темы: 1) игра омонимов на темы благопожелательных *дяньгу* (т.е. старинных выражений, часто содержащих намек. — *Б.Р.*). Обыкновенный тип: ребенок с аксессуарами, названия которых в омонимической подставке дают изречение; 2) иллюстрации обычаев новогоднего культа, в особенности чествования *цай-шэня* — бога богатства, исторические иллюстрации любимых сюжетов; 4) иллюстрации на тему „Фэн шэнь яньи", книги фантасмагорий, род месива всевозможных происхождений образов и басен и т.д.». И еще: «Собрал коллекцию т.н. *байфэн-р*, т.е. грубо исполненных изображений божеств-духов, смеси грубо материального культа с традиционно условно мистическим» (*бай фэн* — картины с изображением «всех/ста богов»).

Покупая лубки, Алексеев ставил на них карандашом порядковый номер. 433 лубка, описание которых сделано Мэном и другими учителями в тетрадях, озаглавленных им «Объяснения к грубым картинам», были приобретены до путешествия по Северному Китаю. Во время поездки было куплено примерно столько же. Описания лубков с номера 434 по 1452, сделанные *сяньшэнами* на отдельных листках, хранятся ныне в Санкт-Петербургском филиале Архива РАН. Эти рукописные листки — ценный материал для изучения не только новогодних картин *нянь-хуа*, но и многих сторон китайской культуры и искусства.

В мае 1907 г. В.М. Алексеев выехал в путешествие по Северному Китаю с известным французским синологом Э. Шаванном (1865–1918), приехавшим для того, чтобы увидеть памятники эпохи Хань, поскольку он был занят переводом **«Ши цзи»** («Исторические записки») **Сыма Цяня** (145–87/86 до н.э.; обе ст. см. т. 1, 4). Маршрут экспедиции был таков: из Пекина в Тяньцзинь, оттуда на лодке по Большому (Великому) каналу до Дэчжоу, дальше по Северному Шаньдуну и Хэнани до Сиани, затем снова на север по пров. Шаньси до Тайюани. В этом путешествии Алексеев с увлечением собирает народные картины, разыскивая их повсюду. Первым пунктом был Тяньцзинь, в 40 *ли* от которого находилось местечко Янлюцин. Алексеев и Шаванн заходят во многие печатни, которые в его дневнике именуются фабриками: «Зашли на фабрику рисунка. Шаванн спросил разрешения и ему купить, якобы для Национальной библиотеки. Зачем было это делать? Из деликатности?» Общение с учителем было полезно для молодого собирателя: «Принцип, который Шаванн мне сообщает, мне уже знаком, надо покупать все, что покупательная способность позволяет. Например, все *сичуры*». *Сичуры* — это лубки с изображением театральных сцен, которыми особенно заинтересовался Шаванн и в меньшей степени Алексеев. Его, интересующегося больше народным бытом и верованиями, первоначально, видимо, особо увлекали благопожелательные картины и изображения божеств: «Из области китайского фольклора меня особенно интересует лубочная картина, являющаяся как бы иллюстрацией к бытовой эпиграфике: они самым тесным образом связаны друг с другом и друг друга дополняют. Лубочная картина, этот чрезвычайно любопытный образец народного искусства, представляется мне благодатным полем для наблюдения и исследования. Свою диссертацию я хотел бы посвятить именно этой увлекательной теме и возлагаю большие надежды на сбор материала во время экспедиции».

В.М. Алексеев. Кронштадт, 1898 г.

В уезде Тайань пров. Шаньдун Алексеев записывает в дневнике: «...идем в лавки покупать *хуары* — лубочные картинки. Нас изрядно надувают (на то мы и европейцы), но не в этом дело. Купили заклинательное изображение Чжан Тянь-ши и его амулет. Картинка печатана с деревянной доски и представляет собой порождение весьма грубой и вместе с тем интересной для наблюдения фантазии». В Цюйфу, древнем центре конфуцианского Китая, где похоронен великий философ, Алексеев также находит народные картины: «С другой стороны храма Конфуция, тоже бок о бок с ним, находится самая большая лавка лубочных картин. Вообще в Цюйфу я, к своей радости, нашел такое разнообразие этих картин, какое никак не ожидал здесь встретить» (см. ст. **Чжан Тянь-ши**; **Кун-мяо** т. 2). Здесь же, как и в других местах, он покупает слепки — нераскрашенные черно-белые отпечатки с досок. В «Содержании коллекций В.М. Алексеева», составленном им самим, под пунктом IV значится: «Слепки с гравирован-

В.М. Алексеев — первый ученый–собиратель картин *нянь-хуа*

ных досок на дереве в Цюйфу, Пекине, Сианьфу и других местах изображений следующего содержания: а) заклинания бесов, охраняющие жилища от наваждений с помощью специальных формул, издаваемых как привилегия и авторитет „Небесной силой Повелителем Чжаном“ (Чжан Тянь-ши), который является в Китае наследственным придворным заклинателем; затем с помощью изображений тигра, сокола (пожирающего оборотней) и, наконец, „разрубателя демонов“ Чжун Куя; б) пожелания долговечности, счастья и высокого ранга, изображаемые в виде: 1) божества Южного полюса, символизирующего необыкновенную долговечность; 2) сосны, аиста и гриба бессмертия; 3) знака *шоу* [*2*] (долговечность) и *фу* [*8*] (счастье), написанных всевозможными почерками; 4) картины поклонения восьми бессмертных своему старшему; 5) символические ребусовидные изображения; 6) формул, заключающих подобные пожелания и начертанных на древних черепицах знаменитых дворцов, древних сосудах, монетах, тушечницах и т.д.; в) иллюстрированные наглядные моральные поучения чисто народного характера, исходящие из исторических примеров мудрости конфуцианской школы и отчасти буддийских мотивов и т.д.». Не все из перечисленного здесь следует отнести к народным картинам, например вырезанные на досках благопожелательные формулы, но многое — отпечатки с досок, предназначенных для *нянь-хуа*.

Приехав в Кайфэн, он узнает, где «печатаются *хуары* — центр моих исканий. Это Чжусяньчжэнь в 40 *ли* [*16*] на юг от города... Даю ходоку 5 *дяо* [*2*] (500 монет) для покупки 500 листов, в том числе *сичуров* (театральных лубков), которые для Шаванна, ибо в них я лично не ощущаю надобности. (*Хуаров* не оказалось, есть одни *цзыры* (?) [бумажные иконы. — *Б.Р.*])». Через несколько дней Алексеев сам отправился в Чжусяньчжэнь, где не только купил тамошние лубки, не похожие на картины других местностей, главным образом с изображением героев преданий и книжных эпопей в роли духов–хранителей дверей, но и побеседовал со словоохотливым художником, рисующим лубки. В дневнике появляется характеристика народных художников, «выполнителей лубочной картины», которые являют собой пример «полуученых, полуремесленников, занимающих промежуточное положение: они и не рабочие, и не ученые. Это их половинчатое состояние полностью отражается на всей их продукции». Купленные им в Чжусяньчжэне лубки хранятся в Эрмитаже, в Китайском дворце в Ораниенбауме, в Музее истории религии, а также в коллекции Шаванна в Азиатском обществе в Париже.

Путь из Кайфэна в Лоян проходит через уезд Дэнфэнсянь, где расположен знаменитый буддийский монастырь Шаолиньсы. Шаванн и Алексеев заказывают там эстампы с каменных рельефов. Путешественники посетили знаменитый в тех краях лубочный центр в уезде Линбаосянь пров. Хэнань, где Алексеев приобретает «коллекцию в пятнадцать типов Чжун Куя». Именно о повелителе бесов **Чжун Куе** (см. т. 2) и его изображениях написал Алексеев в первой в мировой науке статье о народных картинах («О некоторых главных типах китайских заклинательных изображений по народным картинам и амулетам», 1910).

Из Хэнани путешественники попали в пров. Шэньси. В Сиани они встретили француза, патера Мориса, который, оказывается, тоже интересовался лубками: «Отец Морис деятельно любезен. Он велел принести образцы *хуаров*, из которых некоторые очень и очень интересны, особенно *тудитан* (изображение храма бога данной местности. — *Б.Р.*)... Долго беседую с отцом Морисом и испанцем Зараонандия. Прошу не оставить любезностью мое занятие *хуарами* и переслать в Пекин елико возможно... в одном экземпляре». Там же в Сиани Алексеев просит хозяина харчевни помочь в выписке картин к Новому году: «Добродушно, но без энтузиазма соглашается. С его помощью я могу, в общем, надеяться на то, что к Новому китайскому году буду иметь *хуары* из Ланьчжоу, Амоя, Кантона и Фучжоу». Он не только просил о помощи людей, с которыми общался, но и писал письма разным людям с аналогичной просьбой. В отчете, написанном в конце 1907 г., после возвращения из экспедиции, Алексеев перечисляет города (Шанхай, Ханькоу), провинции (Шэньси, Шаньси, Фуцзянь, Ганьсу) и другие пункты, откуда, как он надеется, его корреспонденты пришлют лубки.

В.М. Алексеев. Пекин, 1907 г.

Алексеев постоянно обращает внимание на то, где вешают лубки, и какую функцию они выполняют. Проезжая через уезд

Цзянсянь в пров. Шаньси, он записывает: «Интересны, между прочим, Лю Хар (бог монет. — *Б.Р.*) и актеры на дверях вместо *мэньшэней*». Это сообщение интересно потому, что лубки с актерами в роли хранителей дверей известны в пров. Хэнань, их печатали в Чжусяньчжэне, но о таком же обычае в Шаньси сведений нет. Приехав в дер. Чжаоцзяцунь, Алексеев заходит в дом: «В кухне, куда я исправно заглядываю для Цзаована (бога очага. — *Б.Р.*), вижу скабрезную печатную картинку: Новость для меня» (см. ст. **Лю Хай**; **Мэнь-шэнь**; **Цзао-ван** в т. 2). И через пару дней аналогичное наблюдение в местечке Яоцзычжэнь. Много лет спустя Алексеев писал: «Утилитарность народных картин приводит, между прочим, к любопытному курьезу. Путешествуя в 1907 г. по Северному Китаю, я нередко видел в харчевнях порнографические лубки, висящие над очагом рядом с иконой кухонного бога Цзао-вана. На мой недоуменный вопрос мне отвечали: „Для дождя“. Считается, что акт, который по-китайски называется „туча и дождь“ (ибо отношения двух полов напоминают отношение неба — мужского начала к земле — женскому началу, т.е. дождь), должен предупреждать пожар, и поэтому картины наклеиваются над очагом, где чаще всего возникают пожары». (Прочитав китайский перевод дневника Алексеева, писатель **Фэн Цзи-цай** (см. т. 3) написал, что не будь наблюдения русского ученого, современные китайцы не знали бы об этом обычае.) Алексеев отмечает, что лубки вешают также в коровниках и конюшнях: «Над яслями в помещении для скота сделана ниша. В ней — картина с изображением лошади и коровы и параллельные надписи, *дуйцзы*, „Пусть все больше процветают волы“, „Пусть лошадь будет сильна, как дракон“ и т.д. На другой картине изображен покровитель скота Ню-ван („князь коров“) и божество, покровительствующее постоялым дворам». Интересно наблюдение, что в паре с **Ню-ваном** нарисован не **Ма-ван** («князь лошадей»; обе ст. см. т. 2), как обычно на лубках, а покровитель постоялых дворов; упоминаний о такого рода лубках нигде больше нет.

В начале 1909 г., воспользовавшись каникулами в школе КВЖД (где он преподавал русский язык), Алексеев совершил поездку на юг, посетив Шанхай, Сучжоу, Ханчжоу, Ханькоу: «Северный Китай в моих коллекциях был уже представлен. Теперь очередь за Южным, о котором я не имел понятия, но знал, что, отличаясь от Северного по всем прочим статьям, он и этой статье народного искусства имеет сказать нечто новое и более совершенное. В этом я ошибся: северные лубки лучше!» В Сучжоу, знаменитом лубочном центре Южноречья, он приобретает «массу интересных *хуаров*», в отличие от Ханчжоу, где «*хуары* куплены неудачно, а конверты и того хуже» (одновременно с лубками он покупал и художественные конверты, особый тип малой гравюры; собрал около 700 образцов, надеясь написать о них и издать альбом).

Судя по письмам Э. Шаванну, коллекция лубков постоянно пополнялась. В письме от 13 марта 1909 г. он пишет, что его коллекция картин насчитывает около 1000 экземпляров, а 3 мая сообщает: «Я пополнил свою коллекцию народных картин, которая теперь насчитывает более 1500 различных экземпляров. Все *чжэньчжайту* (картины, оберегающие жилище от нечисти. — *Б.Р.*), *мэнь-шэни*, *цзаованма* (иконы бога домашнего очага. — *Б.Р.*), боги-покровители ремесел, боги, почитаемые в семьях по тем или иным поводам, составляют отдельную часть в моей коллекции».

В.М. Алексеев и Чжан И-тин

Возвращаясь в Петербург в конце 1909 г., Алексеев оказался в одном купе с В.Л. Комаровым, некогда привезшим лубки из Маньчжурии. Впоследствии он писал: «Я... высказал ему всю свою признательность за возрождение в моей схоластической дотоле подготовке к „профессорскому званию“ (как это тогда называлось) и рассказал ему, как это возрождение было для меня благотворно и плодотворно, мечтая теперь, какая будет новая и по содержанию, и по духу диссертация, которая покажет ученому миру, что Китай живет своей культурой не только в своих ученых („мудреных“, по характеристике В.П. Васильева) верхах, но

В.М. Алексеев — первый ученый–собиратель картин *нянь-хуа*

и во всей своей толще, что анализировать и описать эту толщу культуры будет, пожалуй, не легче, чем перевести, например, китайских классиков, в которых каждое слово разъяснено, взвешено и установлено, так что перевод их есть нечто весьма пассивное, в то время как дать комментарий, особенно исторический, китайской народной картине будет, по крайней мере, нелегко и далеко не всякому по силам. Мы вместе с Комаровым стали строить планы на издание огромного тома-альбома, вроде альбомов Ровинского (Д.А. Ровинский, 1824–1895, — известный собиратель и исследователь русского народного лубка. — *Б.Р.*), и вообще дело нам казалось новым, увлекательным. Однако когда я представил в Академию наук план этого издания, мне было сразу же сообщено, что это сплошная химера, что Ровинский издавал свои лубочные картинки на свои средства, которых Академия не имеет. Все мои планы рухнули, и я был принужден искать для своей диссертации новой темы». Алексеев первоначально планировал даже не одну, а две диссертации: магистерскую «Китайская народная икона» и докторскую «Китайская народная картина».

В 1910 г. при поддержке тюрколога, действительного члена Русского географического общества, будущего академика А.Н. Самойловича (1880–1938) Алексееву удалось организовать в Географическом обществе первую в мире большую выставку китайских народных картин. Она была открыта целый месяц, и Алексеев сам каждый день давал пояснения посетителям. Ни в опубликованном Отчете за 1910 г., ни в архиве Географического общества записей об этой выставке не сохранилось. Известно, однако, что Алексеев выступал в Географическом обществе с сообщениями «О китайском храме» и «Цай-шэнь — китайский бог денежного изобилия, его иконы, культ и символы благоволения по народным картинам и амулетам», во время которых, как сказано в Отчете, «были показаны диапозитивы и выставлена коллекция фотографических снимков, эстампажей с надписей и орнаментов, народных лубочных картин и икон, разрисованных конвертов». За эти сообщения он был удостоен Малой золотой медали Географического общества.

Летом 1912 г. Алексеев был командирован Комитетом по изучению Средней и Восточной Азии и Музеем антропологии и этнографии в районы южноприморского Китая — Шанхай, Сямынь, Шэньтоу, Фучжоу и Кантон — для сбора этнографического материала. Покупая для музея женские украшения, одеяние невесты и т.п., Алексеев не забывал и о лубках. За короткое время, с 23 мая по 31 июля, он не мог отыскать большого количества народных картин. В лекции, прочитанной в Географическом обществе 22 апреля 1940 г., ученый вспоминал: «В Шанхае собирал иконы *нян-нян*, бога богатства *цай-шэня*. Покупать было трудно: продавец-торговец не желал показывать, боясь насмешливого европейца. Через третьих лиц ничего нельзя было получить (не понимали дела)». Трудность еще состояла в том, что он был в этих краях летом, а *нянь-хуа* обычно торгуют перед Новым годом. Подытоживая результаты южного путешествия, Алексеев сказал в той же лекции: «Хотел пополнить свои северные коллекции — и не удалось! Все же собрал все что мог и привез в МАЭ (Музей антропологии и этнографии. — *Б.Р.*)». Это «все» — 1083 предмета, в том числе фуцзяньские и кантонские (фошаньские) лубки.

В.М. Алексеев и его пекинские учителя

В разные годы Алексеев подавал в издательства заявки на издание привезенных им народных картин в виде больших и совсем маленьких альбомов. Например, в 1932 г. он направил С.Я. Маршаку в Детгиз «Список тем для научно-популярных книг, иллюстрированных максимальным количеством клише с оригиналов из коллекции автора». Из 69 предложенных названий 27 были посвящены лубку, например: «Китайский театр на китайской народной картине», «Европейцы-чудаки на китайской народной картине», «Китайская история на китайской народной картине». Ответа ученый не получил.

Изучение китайского искусства в России

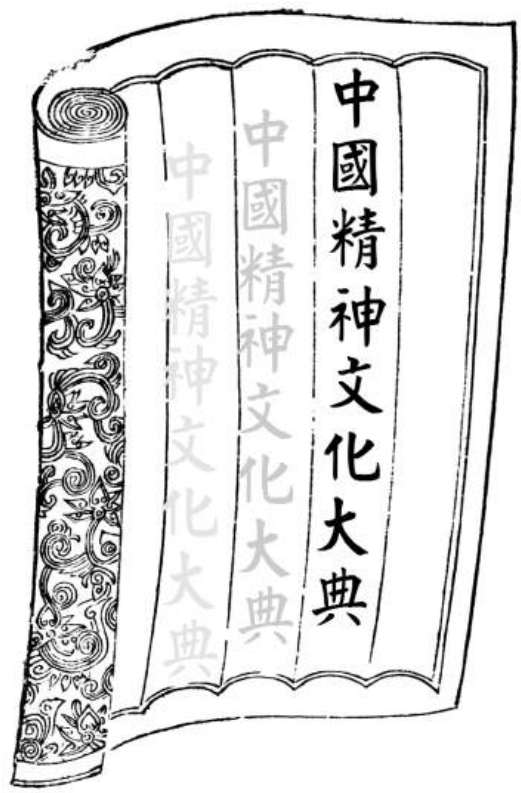
Очень мало кто в те годы мог оценить вклад Алексеева в изучение китайской народной картины. В 1939 г. работавший в Эрмитаже ученик Алексеева К.И. Разумовский (1905–1942) писал учителю: «Еще и еще раз буду возвращаться к народной картине, потому что Вы, как мне кажется, под влиянием действительно необъяснимого равнодушия общественности, недооцениваете своей огромной заслуги перед китаеведением. Вы вовлекли в науку материал, важности не меньшей, чем фрески Дуньхуана, и только его острой новизной можно объяснить, что Вас до сих пор не понимают». Первый красочный альбом лубков из коллекции Алексеева, составленный М.Л. Рудовой, был издан лишь в 1988 г. В 1991 г. в Пекине вышел составленный Б.Л. Рифтиным и крупнейшим знатоком лубка Ван Шу-цунем (1923–2009) альбом «Редкие китайские народные картины из советских собраний», в котором воспроизведены не сохранившиеся в Китае произведения народного искусства, в том числе 42 лубка из коллекции Алексеева. В 2003 г. к организованной в Эрмитаже выставке китайских лубков был подготовлен и издан альбом, в котором воспроизведены многие картины из собрания Алексеева, причем не только те, которые он привез из Китая, но и лубки 20–30-х годов, которые присылали ему ученики и знакомые. Более ста лубков из собрания Алексеева опубликованы в томе «Произведения из российских собраний» 20-томного «Свода китайских ксилографических новогодних картин» (Пекин, 2009).

Начатое В.М. Алексеевым дело продолжают ученые разных стран. Недаром в статье японской исследовательницы китайских лубков Маяма Рё один из разделов озаглавлен «Перед Алексеевым снимаем шляпу!»

***** *Алексеев В.М.* Дневник 1907 г. // Личный архив М.В. Баньковской. СПб.; *он же*. Черновик статьи «Китайская народная картина со стороны ее содержания и научные перспективы ее использования». Там же; *он же*. Дневник 1908 г. (результаты за янв.–февр.–март) // Там же; *он же*. Этнографическая миссия китаиста в 1912 г. Географическое общество. Лекция 4. 22 апр. 1940 г. // Там же; *он же*. Этнографическая миссия китаиста в 1912 г. Китай Приморский (4 мая – 19 авг. 1912). 22 апр. 1940 г. // Там же; *он же*. Начало подробного отчета о моей командировке в Китай летом 1912 г. // Там же; *он же*. О некоторых главных типах китайских заклинательных изображений по народным картинам и амулетам // ЗВОРАО. 1910, т. XX; *он же*. Ботаник В.Л. Комаров и русская китаистика // Изв. Гос. Геогр. об-ва. 1939, т. 71, вып. 10; о*н же*. В старом Китае: Дневник путешествия 1907 г. М., 1958; *он же*. Китайская народная картина: Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М., 1966; *он же*. Письма к Эдуарду Шаванну и Полю Пеллио / Вступ. статья, сост., пер. с франц. и примеч. И.Э. Циперович. СПб., 1998. ****** Китайская народная картина няньхуа из собрания Государственного Эрмитажа / Авт. статей и аннотаций М.Л. Рудова, Н.Г. Пчелин. СПб., 2003; Отчет Императорского Рус. Геогр. Об-ва за 1910 год. СПб., 1911; *Меньшиков Л.Н.* В.М. Алексеев как коллекционер // Литература и культура Китая. М., 1972, с. 120–128; *Рифтин Б.Л.* Академик В.М. Алексеев — первый ученый-собиратель китайских народных картин // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 5. М., 2008, с. 180–200; *Рифтин Б.Л.*, *Ван Шу-цунь*. Редкие китайские народные картины из советских собраний. Пекин–Ленинград, 1991; *Фэн Цзи-цай*. Цэтин Элосы (Подслушанная Россия). Пекин, 2003, с. 199–200; Чжунго мубань няньхуа цзичэн. Элосы цан пинь цзюань (Свод китайских ксилографических новогодних картин. Произведения из российских собраний) / Сост. Ли Фу-цин (Рифтин). Пекин, 2009; Chinese Popular Prints. Leningrad, 1988.

Б.Л. Рифтин

Словарный раздел



АНЬЦЗИЦЯО

安濟橋

Аньцзицяо (мост Благополучной переправы), др. назв. Чжаочжоуцяо — первый в мире арочный мост, построен в 610 на р. Сяохэ в уезде Чжаосянь пров. Хэбэй в период дин. Суй (581–618). Автор проекта и руководитель строительства — изв. мастер Ли Чунь. Мост сооружен в виде большой, плавно изогнутой арки, состоящей из 28 отдельных, параллельно установленных арочных блоков, каждый из к-рых имеет ширину 34 см. Арка моста возвышалась над уровнем реки приблизительно на 6,5 м. Длина проезжей части моста 54 м, ширина 9,6 м. С обоих концов под проезжей частью расположены по две небольшие надсводные арки для пропуска воды во время паводка и предохранения моста от подмыва. Такое конструктивное решение значительно облегчило нагрузку на основную арку пролетом 37,47 м.

В 1954 во время реставрации моста на дне реки были обнаружены фрагменты первоначальных каменных перил, богато украшенных рельефами с изображением драконов. В наст. время по найденным фрагментам полностью восстановлены перила моста. Мост находился на важном торговом пути с юга на север, в последующие века имел стратегич. значение. На севере Китая сохранились еще 7 построенных примерно в то же время каменных мостов подобной конструкции, что свидетельствует о наличии передовой архитектурно-инженерной мысли и высоком уровне развития техники.

** *Ащепков Е.А.* Архитектура Китая. М., 1959, с. 26; *Глухарева О.Н.* Архитектура Китая / Архитектура Восточной и Юго-Восточной Азии до середины XIX в. // Всеобщая история архитектуры. Т. 9. М.–Л., 1971, с. 347; Чжунго гудай цзяньчжу вэньхуа (Культура древнекитайского зодчества). Пекин, 2005, с. 168–170; Чжунго лидай минжэнь цыдянь (Словарь имен исторических лиц Китая). Наньчан, 1986, с. 151.

Н.Ю. Демидо

乙

АТТИРЕ

王致誠

Аттире Жан-Дени (Jean-Denis Attiret), кит. имя Ван Чжи-чэн. 31.07.1702, Доле, Франция, — 08.12.1768, Пекин. Франц. миссионер-иезуит, в 1739–1768 служил при дворе имп. Гао-цзуна (**Цянь-лун**, прав. 1736–1795; см. также т. 4).

Род. в семье профессионального художника, «между кистью и палитрой», по образному выражению др. иезуита – Ж.-Ж.-М. Амио (Jean-Joseph-Mari Amiot, кит. имя Цянь Дэ-мин, 1718–1793). Рано обнаружил незаурядное живописное дарование. В роли его первого учителя выступил отец, затем последовало профессиональное обучение живописи в Риме, вступление Аттире в орден иезуитов в Авиньоне (1735). В 1737 мастер, в ответ на просьбу пекинской миссии, был послан в Китай для работы придворным художником. Прибыв в 1738 в Макао, в февр.–марте 1739 Аттире достиг Пекина, где поступил на службу, разделив ее с Дж. **Кастильоне** (Giuseppe Castiglione, кит. имя Лан Ши-нин, 1688–1766) и др. придворными художниками-миссионерами (см. **Жуигуань**). Аттире писал для Цянь-луна картины на религ. сюжеты («Поклонение волхвов», «Св. Августин», «Св. Михаил», «Св. Игнатий Лойола»), пейзажи (сер. «Времена года») и жанровые сцены (картина «Дама за туалетом», погибшая во время пожара во дворце **Юаньминъюань**), но больше прославился как портретист. В период работы в Китае создал свыше 200 портретов маслом (*ю-хуа*), изображая людей разных национальностей и соц. положения, в т.ч. аристократов и императора. В этой портретной галерее представлены и написанные (1754) по заказу Цянь-луна образы его новых подданных — джунгарского хана Амурсаны и др. князей, ставших вассалами богдыхана, когда цинские войска захватили Джунгарию и вторглись в Вост. Туркестан, к-рый вошел в состав Цинской империи под назв. Синьцзян. Монг. князья, по требованию Цянь-луна, позировали Аттире для серии подготовительных набросков, хотя, по воспоминаниям очевидцев, испытывали явный дискомфорт. Со стороны Цянь-луна это была изощренная уловка, к-рая помогала фотографически точно запечатлеть важный для него ист. момент и тем самым морально подавить новых подданных, поставив их в необычную ситуацию позирования придворному художнику, к-рый к тому же был европейцем на службе богдыхана.

История создания портретов помогает понять, в каком положении находились в Пекине Аттире и др. миссионеры. Не только заказ, но также сам эстетич. выбор и последнее слово в их работе оставались за императором, к-рый, просматривая эскизы, выдвигал требования, не подлежащие обсуждению. Не менее жестким был диктат профессионального достоинства: чтобы быть поняты-

ми кит. зрителями, добиваться успеха при исполнении заказов в разных жанрах живописи, а не только в портрете, к к-рому Аттире и нек-рые др. художники-европейцы имели личную склонность, им следовало творчески использовать кит. живописную традицию и создавать новую эстетику на границе собств. профессионализма и августейших ожиданий. Кит. живописная традиция имела свои «слабости», проявившиеся, в частности, в изображении человеческих фигур, что объяснимо в связи с отсутствием достаточного опыта передачи обнаженной натуры, к-рым, начиная с эпохи античности, располагала европ. живопись. Находившийся одновременно с Аттире в Пекине Ж.-Ж.-М. Амио был свидетелем того, как китайцы «учились у брата Аттире не преуменьшать фигуры людей в высоту, а с большой точностью передавать их в своих пропорциональных соотношениях... Брат Аттире, напротив, учился у кит. живописцев выразительной простоте каждого пейзажа, перенимая удивительное многообразие, грацию и шарм естественности, к-рая создавала вещи, пленявшие все взгляды». По мнению кит. знатоков живописи, их иск-во было более «объективным», чем западное, в к-ром многое основывалось на иллюзионистических эффектах и авторском «произволе». Вместе с тем отмечаемый китайцами «старательный реализм» европ. художников, писавших маслом, хотя и не имел в их глазах отношения к подлинному иск-ву, свидетельствовал о хорошем владении живописным ремеслом. Представители традиц. школы всерьез опасались, что столь необычное сочетание реализма с безупречной манерой письма художников-иезуитов может понравиться императору. Цянь-лун высоко оценил стиль придворных европ. живописцев, но внес в него свои коррективы. Имея определенные привязанности в иск-ве, император предпочитал водяные краски маслу и не понимал достоинств контрастной моделировки — тени казались ему черными пятнами на картине. Поэтому светотень в живописи Аттире и Кастильоне была лишь слегка намечена. Цянь-лун придавал большое значение «объективной» точности в отражении деталей облика персонажа (если речь шла о портрете — достоверности в рисунке прически, растительности на лице, элементов костюма), а также скрупулезной передаче природного окружения (цветов и листьев растений, перьев птиц и волосяного покрова у животных). Стремление учесть эти требования порождало отточенную графич. манеру письма и нек-рую разреженность композиций, свойственную обоим мастерам. Ориентация на технику традиционной кит. живописи обеспечивала равноправие графического и живописного начал, превращая и масляные краски в подобие водяных, с их легкими и прозрачными тонами.

Ж.-Д. Аттире вместе с др. художниками-миссионерами — Дж. Кастильоне, И. Зихельбартом (Ignatius Sichelbarth, 1708–1780, Сикельпарт, Сишельбарт, Штикельпарт, кит. имя И Ци-мэн) и Ж.-Д. Салюсти (Jean-Damascénus Sallusti/Salusti, в Китае 1765–1781, Дамаскен, кит. имя Ань Дэ-и) участвовал в подготовке эскизов для отпечатанной в Париже серии из 16 гравюр на меди / офортов (*тунбань-хуа*) по ранее созданным этими же мастерами живописным картинам со сценами победоносных сражений армий Цянь-луна в Вост. Туркестане (1755–1760).

****** Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI — XIX в.: Каталог выставки. СПб., 2003; *Пчелин Н.Г.* Миссия иезуитского ордена в Китае (1579–1842). Автореф. канд. дис. СПб., 1999; Collected Works of Giuseppe Castiglione. Taipei, 1983; *Curtis E.* Cristian Motifs in Chinese Snuffbottles // Arts of Asia. January–February 1982; *Gernet J.* Gott und Caesar // Europa und die Kaiser von China. Fr./M., 1985; *Loehr G.* Missionary Artists at the Manchu Court // Transactions of the Oriental Ceramic Society. 1962–1963, vol. 34; *Müller-Hofstede C., Walravens H.* Paris–Peking: Kupferstiche für Kaiser Qianlong // Europa und die Kaiser von China. Fr./M., 1985; *Veit V.* Jean-Denis Attiret: Ein Jesuitenmaler am Hofe Qianlongs // Ibid.

М.А. Неглинская

БА БАО

八寶

Ба бао («восемь драгоценностей/сокровищ») — стандартный набор худ. образов, существующий в трех вариантах: «благопожелательном», «даосском» и «буддийском» (см. т. 1 **Буддизм**; **Даосизм**).

В «благопожелательный» вариант *ба бао* входят:

1. Природная драгоценность, к-рой может быть простой жемчуг (*чжу* [*11*]) или легендарная «жемчужина дракона» (*лун чжу*), ветка коралла (*шаньху*) либо пластина из нефрита (**юй [11]**).

2. Бивни слона (*сян-я*) или рог носорога (*си-цзюэ*). Слоны (*сян* [*1*]) и носороги (*си* [*13*], *си-нюй*) до XI–X вв. до н.э. водились на территории Китая в бас. Хуанхэ. Существует т.зр., что древние китайцы умели приручать и дрессировать слонов, используя их как рабочую силу и боевых животных. Образ слона постоянно присутствует в произведениях иск-ва XIV–XI вв. до н.э. (2-я пол. эпохи Шан-Инь, XVII–XI вв. до н.э.). Известны, напр., нефритовые фигурки и бронзовые скульп-

турные сосуды в виде слона. Однако символика образа в др.-кит. культуре остается не ясной. Приблизительно со 2-й пол. I тыс. до н.э. изображения слона почти полностью исчезли из кит. художественного тв-ва. Возвращение этого персонажа в изобразительную систему кит. иск-ва происходит приблизительно в VII–VIII вв., но уже в качестве буд. символа, олицетворяющего высшую мудрость (см. Общ. разд. **Иконографические принципы буддийского изобразительного искусства**). По аналогии с др. элементами набора включение бивней слона в состав *ба бао* объясняется также и высокой ценностью слоновой кости как ювелирного материала, использовавшегося в Китае еще в V–IV тыс. до н.э. К этому времени относятся найденные археологами бирюзовые кольца с костяными вставками. В V–III вв. до н.э. кит. мастерами были освоены разл. техники работы с костью: сквозная, ажурная резьба, роспись и инкрустация по кости с применением бирюзы и золота. В VII–X вв. распространились скульптуры из слоновой кости, в первую очередь статуэтки буд. персонажей, к-рые также нередко расписывались. Начиная с древности из *сян-я* выполнялись и разл. украшения (заколки для волос, гребни, кольца, браслеты), к-рые затем дополнились предметами столовой утвари (палочки для еды), шкатулками и интерьерными украшениями, включая, напр., модели пагод, лодок с парусами и знаменитые «ажурные шары».

Носорог в др.-кит. культуре служил, по-видимому, символом воинственности, храбрости и физ. силы, что нашло отражение в оружейном деле и особенностях военно-администр. системы. Рог носорога использовали при изготовлении холодного боевого оружия, кожу — для воинских доспехов. В эпоху Чжоу существовал почетный воинский титул «голова носорога» (*си-шоу*), к-рый присваивали отличившимся полководцам.

В эпоху Цин изображение носорога, введенное в вышивки или тканые картины на спине и груди чиновничьего одеяния, служило знаком различия военных чиновников 7-го, 8-го рангов. *Си-цзюэ*, считавшийся драгоценным материалом, применяли резчики и ювелиры для отделки ранговых украшений, церемониальной утвари и предметов роскоши. Наиб. ценным считался рог с красивым узором и зернистой текстурой, на к-ром после полировки появлялись причудливые линии, напоминавшие очертание фигур к.-л. необычных существ или предметов. Подобно многим др. народам мира, китайцы наделяли рог носорога целительными и охранительными свойствами, считая его противоядием и применяя как лекарство в виде порошка. Возможно, с этим поверьем согласуется и популярность долбленых чаш из носорожьего рога. Не исключено, что такие чаши, называемые кубками-*гун* [*11*], тоже изготавливались уже в глубокой древности. Приблизительно в VII в. они были потеснены более изящными по форме резными чашечками, типичными для кит. столовой утвари из разных материалов. Однако параллельно исполнялись и винные кубки из нефрита и керамики, повторяющие по форме кубок-*гун* [*11*]. В наборе *ба бао* бивни слона и рог носорога являются эмблемами благосостояния, общественного преуспеяния, физ. силы и долголетия.

3. Серебряный денежный слиток (*дин* [*2*]) — символ богатства.

4. «Круглый амулет» (*юань-шэн*) и «квадратный амулет» (*фан-шэн*) в виде ромба, к-рые изображаются одинарными или, чаще, двойными. «Круглый амулет» — круг с квадратным отверстием посередине, восходит к рисунку монеты (*цянь* [*4*]) и поэтому служит знаком богатства. «Квадратный амулет» является, по-видимому, стилизованным изображением древнего рангового украшения — квадратного навершия шпильки-*цзань* [*1*], к-рое входило в состав головного убора государя и сановников. Поэтому *фан-шэн* служит символом высокого обществ. положения и успешной карьеры.

5. Жезл *жу-и* (букв. «по желанию») — символ исполнения желаний. В изображении может фигурировать как целый предмет — слегка изогнутый жезл, либо в «сокращенном» варианте — в виде головки *жу-и*, имеющей «облачные» очертания, ассоциирующиеся с формой шляпки чудесного гриба — **чжи [17]** (*лин чжи*, «божественный/чудесный гриб», *шэнь чжи*, «волшебный гриб», см. т. 2). *Чжи* [*17*]— мифич. растение, совмещающее в себе черты зонтичных грибов (растущих в нек-рых местах Китая, в т.ч. горах Хуаншань), древесных грибов (*му-эр*, «древесные ушки») и низших групп лишайников. Не исключено также, что этот образ восходит к неким реальным грибам, использовавшимся с III–IV вв., по свидетельству письменных источников, для изготовления «снадобий бессмертия». В лит. произведениях *чжи* [*17*] наделяются также нек-рыми нетипичными для собственно грибов свойствами, в частн., способностью к цветению. Поэтому в отечеств. лит-ре *лин чжи* нередко передается как «волшебная трава». *Лин чжи* в кит. худ. культуре, включая живописную образность, служит символом здоровья и долголетия. Это значение сохранилось и в символике жезла *жу-и*, дополнив его собств. смысл — исполнение любых желаний.

6. Древний муз. каменный ударный инструмент *цин* [*5*], омоним слова *цин* [*7*] — «ликование», «праздник», «юбилейное торжество». В наборе «восьми сокровищ» *цин* [*5*] выступает символом семейного счастья и пожеланием радостных событий.

7. Книжный свиток (две книги). Книга в виде свитка (древнейший вариант кит. текста, написанного на шелковом полотнище) или двух сброшюрованных книг (книжный вариант, появившийся после изобретения книгопечатания) — символ учености и успешной чиновничьей карьеры, условная «драгоценность», способная принести реальный доход.

8. Рулон шелка (*сы* [*8*]; см. Общ. разд. **Шелк**) или зеркало (**цзин-цзы**) как образы, связанные с женской половиной кит. дома, представляются знаками семейного счастья. Ассоциация шелка с чувством взаимной любви основывается и на омонимич. принципе созвучия слова «шелк» слову *сы* [*2*] (в значении «думать о любимом»). Любовной символикой наделялся и сам процесс ткачества — сведения и переплетения нитей. Вместе с тем шелк (как материал, фигурирующий в составе официальных и дипломатич. даров) является воплощением идеи богатства.

Т.о., «благопожелательный» вариант *ба бао* олицетворяет ценностные ориентиры, передающие представления о счастье, свойственные кит. культуре и кодифицированные в наборе «пять условий (проявлений, видов) счастья» — **у фу** (см. т. 2). В этот набор входят долголетие, здоровье (физическое и душевное), богатство, успешная офиц. карьера и многочисленность мужского потомства, на что и намекают символы семейного счастья из «восьми сокровищ».

В «даосский» вариант *ба бао* входят атрибуты популярных в Китае легендарных персонажей — «восьми бессмертных» **ба сянь**, а именно: веер (*шань* [*5*]) **Чжунли Цюаня**; меч (*цзянь* [*15*]) **Люй Дун-биня**; клюка (*гуай* [*2*]) **Ли Те-гуая**; бамбуковая трещотка (*юйгу*) **Чжан Го-лао**; кастаньеты (*пайбань*) **Цао Гоцзю**; флейта (*ди* [*13*]) **Хань Сян-цзы**; корзина с цветами (*хуа-лань*) **Лань Цай-хэ**; лотос (*лянь* [*3*]) **Хэ Сянь-гу** (все ст. см. т. 2). В этот набор может дополнительно включаться тыква-горлянка (*хулу*) — плод дальневосточной тыквы («бутылочная» или «посудная тыква»), имеющий грушевидную форму и очень крепкую водонепроницаемую кожуру, благодаря чему выдолбленные изнутри тыквы-горлянки использовались в Китае как емкости для хранения и транспортировки жидкостей. Изображение *хулу* встречается уже в иск-ве неолитич. эпохи (в росписи по керамике); возможно, уже тогда тыква-горлянка наделялась магич. свойствами и была связана с анимистическими верованиями (см. т. 2, Общ. разд. **Верования и культы эпохи неолита**).

Впоследствии она приобрела важные семантические значения религиозного, космологич. и космогонич. характера. В контексте даос. легенд *хулу* фигурирует обычно как сосуд для хранения эликсира бессмертия, благодаря чему двойная («бутылочная») тыква стала самой популярной в культуре Китая эмблемой здоровья и долголетия. Силуэт, напоминающий очертание женского тела, и форма, как бы составленная из двух вкладывающихся друг в друга сфер, сделали *хулу* моделью акта рождения. В популярных верованиях существовали также представления о волшебных обитателях тыквы — «тыквенных старцах», способных помогать человеку, исполняя заветные желания. Тыква-горлянка вошла и в буд. образность: монахи, собирающие подаяние, использовали тыквенные сосуды в качестве фляг для воды, что превратило *хулу* в символ монашеской жизни, аскезы и истовой религиозности человека.

«Буддийский» набор *ба бао* / *ба цзи сян*, «восемь [знаков] счастья» / «восемь благоприятных [символов]» (санскр. аштамангала) сложился в буд. иконографии и включает в себя предметы, служившие атрибутами персонажей буд. пантеона или их символическими воплощениями.

В набор входят: балдахин/зонт (*гай* [*1*]), происходящий от тканого навеса в виде большого зонта, служившего знаком царского происхождения **Будды** (см. т. 2) и (в переносном смысле) символом защиты от злых сил; штандарт/зонт (*сань* [*4*]) — семантич. «заместитель» горы Сумеру (Меру — волшебная гора, помещавшаяся, согласно индо-буддийским религиозно-космологич. представлениям, в центре мира и считавшаяся обителью богов), символ универсальности и торжества Учения; две золотые рыбки — символ очей Будды, знак духовного освобождения, преодоленных Учителем радостей и страданий, составляющих два главных течения человеч. жизни; «бесконечный узел» (*чан* [*1*]) — фигура, составленная из переплетенных линий и служащая графич. воплощением бесконечности. Четыре остальных образа «буддийского» варианта *ба бао*: ваза (*гуань* [*7*]) — священная сокровищница; лотос (*лянь* [*3*]) — главный буд. цветок, символ чистоты; раковина (*ло* [*1*]) — исходно муз. инструмент, использовавшийся в богослужениях (затем символика *ло* [*1*] значительно расширилась), и чакра (кит. *лунь* [*1*], «колесо»; *цзинь*

лунь, «золотое колесо») — предмет, являющийся одним из важнейших религ. символов круговращения жизни и «восьмеричного пути» (основных восьми нравств. устоев буддизма).

В буд. культовом иск-ве (прежде всего в памятниках сев. буддизма — ламаизма) этот набор ассоциировался также с частями тела человека, символически приносимыми в жертву Будде: чакра — с сердцем, балдахин — с легкими, зонт — с селезенкой, ваза — с желудком, «бесконечный узел» — с кишечником, лотос — с печенью, раковина — с желчным пузырем, рыбы — с почками.

В кит. светском иск-ве часть символов объединилась с подобными в визуальном плане образами живых существ, растений и предметов, издавна входивших в систему нац. изобразительных средств. Изображение рыбы (*юй* [*12*]) широко использовалось уже в росписях неолитич. керамики (см. Общ. разд. **Керамика**), давая основание полагать, что рыба почиталась в неолитич. верованиях священным существом — тотемным животным, воплощением божеств водной стихии, или, по аналогии с верованиями др. народов, посредником между мирами людей и божеств. В эпохи Шан-Инь и Чжоу форму рыбы нередко принимали нефритовые царские регалии (нагрудные амулеты) и ранговые украшения. Приблизительно со 2-й пол. эпохи Чжоу образ рыбы приобрел устойчивую эротич. семантику и превратился в символ счастливой любви и многочисл. потомства (по аналогии с обилием икринок). Параллельно в худ. тв-ве утвердилась обобщенно-стилизованная форма изображения рыб, не предполагавшая выделения определенных пород, сложились устойчивые композиционные схемы во главе с комбинацией, образованной парой рыбок, к-рая более двух тысячелетий постоянно присутствует в декоре самых разных изделий — керамики (роспись и рельефный орнамент), бронзовых сосудов, зеркал, повседневных украшений (прежде всего женских).

В дополнение к исходной религиозной и эротич. символике образа рыбы за ним постепенно закрепились еще неск. семантических значений, основанных на омонимич. принципе или восходящих к даос. и конф. образным системам. *Юй* [*12*], «рыба», является омонимом слов «излишек» (*юй* [*25*]) и «изобилие» (*юй* [*26*]), что сделало этот образ эмблемой материального благополучия, общепринятой в кит. иск-ве и в праздничной обрядности. В конф. образности особо выделяется карп — *ли-юй*, порода рыб, обладающая способностью плыть против течения и преодолевать всевозможные преграды, идя на нерест. Образ карпа стал воплощением упорства человека в достижении поставленных целей, связываясь также с пожеланием сдачи экзаменов на чиновничью должность, удачной карьеры и общего жизненного успеха. В даос. образности рыба (обычно — стайка вольготно резвящихся в воде рыб) олицетворяет «природную» естественность (**цзы жань**; см. т. 1) и отшельническое уединение человека, вставшего на путь духовного совершенствования («там, в горах, буду лицезреть рыбок, плескающихся в прозрачных струях» — постоянный мотив поэтич. произведений). Ловля рыбы ассоциируется в даос. сочинениях с процессом постижения **дао** (см. т. 1), а сам рыбак, чаще всего обозначаемый как **юй-фу**, «отец-рыбак» (см. т. 3 **«Юй фу»**), является одним из наиб. распространенных воплощений даос. мудреца. Каждое из перечисленных символич. значений рыбы проявляется в определенном худ. контексте. Напр., изображение рыбы, представленное в сочетании с др. благопожелательными эмблемами, служит знаком счастья (в самом широком смысле этого понятия), символом материального благосостояния и служебного успеха. Присутствуя в женских украшениях (серьгах, браслетах, подвесках), обычно в парных композициях, рыба выступает как эмблема взаимной любви, счастливого брака и материнства.

Не менее длительную историю и смысловую полифонию имеет и сложный в символич. плане образ лотоса, объединяющий два растения — лотос-*лянь* [*3*] и лотос-*хэ* [*6*] (последний отождествляется с лотосом орехоносным, Nelumbium nuciferum, или водяной лилией). В кит. худ. и литературно-поэтической системе, сохраняющей древнейшие нац. интерпретации, *лянь* [*3*], в отличие от буд. иконографии, наделяется в первую очередь эротич. смыслом. Цветок розового цвета (передающего мужское начало мира — *ян* [*1*], см. т. 1 **Инь-ян**), с широкими округлыми листьями зеленого цвета (символизирующего женское начало — *инь* [*1*]) и длинным прочным стеблем, уходящим в глубины вод (вода, *шуй* [*2*], — стихия *инь* [*1*]), лотос выступает наглядной моделью соития. Эротич. семантика *лянь* [*3*] предопределила его основные для кит. культуры образные значения и ассоциации. Лотос является календарным растением, как цветок лета воплощает высший расцвет жизненных сил и плодоносности природы. Ему посвящен 6-й месяц года по лунному календарю, на к-рый приходится осн. фаза летнего сезона и момент летнего солнцестояния, 13-й день этого месяца считают Днем рождения лотоса. Ассоциации лотоса с мужским началом и плодородием усиливаются благодаря его полусферическим плодам-коробочкам (круг и все производные от него геометрич. фигуры олицетворяют Небо и мужскую силу мира), наполненным семенами, которые обозначаются в кит. яз. тем же иероглифом (*цзы* [*3*]), что и «ребенок». Словосочетание «семена лотоса» (*лянь цзы* [*1*]) созвуч-

но формуле «рождение подряд сыновей» (*лянь цзы* [*2*]), что сделало лотос популярным символом и благопожеланием многочисл. мужского потомства. Лотос-*хэ* — омоним к категориальному термину **хэ [1]** (см. т. 1), передающему понятия «мир», «согласие», к-рые включают в себя и состояние душевной гармонии личности, и счастье взаимной любви, и семейное благополучие, и спокойствие в стране.

Определенные смысловые изменения в светской худ. культуре претерпели и специфические буд. атрибуты. Напр., балдахин-*гай* [*1*], имеющий форму зонта, превратился в символ высокопоставленного лица и удачной офиц. карьеры, *чан* [*1*] — «бесконечный узел» — в эмблему долголетия, сосуд-*гуань* [*7*] стал ассоциироваться с обычной вазой (*пин* [*4*]), название к-рой является омонимом *пин* [*1*] — «равновесие», «покой».

Все три варианта набора *ба бао* присутствуют в декоре любых изделий декоративно-прикладного иска и предметов повседневного быта: в фарфоре, лаках, эмалях, орнаментах мебели, на личных украшениях, вышивках и тканях. «Благопожелательный» и «буддийский» наборы встречаются также в виде скульптурных изображений — как алтарных комплексов, так и декоративных (интерьерных) форм, к-рые теперь входят в число совр. кит. сувенирной продукции.

****** *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. М., 1966; *Веселовский Н.* Китайские символы в предметах украшения. СПб., 1911; *Виногородский Б.* Китайские благопожелательные орнаменты. М., 2003; *Елихина Ю.И.* Буддийские дары дому Романовых // Ювелирное искусство и материальная культура. СПб., 2006; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Неглинская М.А.* Семантика и эстетика китайских ювелирных украшений периода Цин (XVII — нач. XX в.). Автореф. канд. дис. М., 1998; *она же.* Цинский стиль в китайском художественном металле и эмалях периода трех великих правлений (1662–1795): традиции и новации. Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2007; *Сычев Л.Д., Сычев В.Л.* Китайский костюм: символика, история, трактовка в литературе и искусстве. М., 1975; *Шефер Э.* Золотые персики Самарканда. Книга о чужеземных диковинах в империи Тан / Пер. с англ. М., 1981; *Burkhard V.R.* Chinese Creeds and Customs. Hong Kong, 1953; The Encyclopedia of Eastern Philosophy and Religion. N.Y., 1999; *Fang Ch.* Animals and Birds in Chinese Art. Catalogue of an Exhibition at China House. N.Y., 1967; *Scott H.* The Golden Age of Chinese Art. The Lively T'ang Dynasty. Tokyo, 1970; *Williams C.* Encyclopedia of Chinese Symbolism and Art Motives. N.Y., 1960; *idem.* Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives. N.Y., 1976; *Wirgin J.* Sung Ceramic Designs. Stockh., 1970.

М.Е. Кравцова

БАЙ ФЭН-СИ

白峰溪

Бай Фэн-си. Род. 1934. Драматург, актриса, обществ. деятель. Окончила Народный ун-т Северного Китая. С 1950 работала в этом ун-те, с 1954 — в Молодежном худ. театре Китая. В 1977 начала заниматься драматургией. С конца 1980-х участвует в междунар. театр. форумах, преподает в зарубежных учеб. заведениях.

Признанный мастер женской темы. Большое внимание уделяет раскрытию внутр. мира человека. Среди созданных ею произведений особым успехом пользовалась «Женская трилогия» («Нюйсин саньбуцзюй»): «Мин юэ чу чжао жэнь» («Яркая луна впервые осветила человека»), «Фэн юй гу жэнь лай» («Преодолев ненастья, возвращается старый друг»), «Бу чжи цюсы цзай шуйцзя» («Есть ли семья, где нет треволнений»). Пьесы ставились во многих городах Китая. В 1988 издан сб. «Бай Фэн-си цзюйбэнь сюаньцзи» («Избранные пьесы Бай Фэн-си»), к-рый был переведен на англ. и частично на франц. языки.

***** Юэ чжэньи ды хуацзюй цзюйбэнь сюаньцзи (Сб. дискуссионных пьес театра разговорной драмы). Т. 1. Пекин, 1986.

И.В. Гайда

БАНЦЗЫ ДЯО

梆子調

Банцзы дяо, *банцзы цян* («напев под кастаньеты») — региональный кит. муз. театр, одна из четырех ветвей традиц. театра (наряду с *пихуан*, *гаоцян*, *куньцюй*). Старинными предшественниками *банцзы* считаются *чуйцян* («напевы под наигрыш»).

С т.зр. особенностей муз. композиции местная драма Китая делится на два осн. вида. Первый вид — это театр. произведения, все арии в к-рых строго выверены по ладотональности и порядку следования; внутри единого произведения происходит выверенное изменение (*сюань* [*2*] — букв. «вращение») тоники **люй [1]** (сюда относятся юаньские *цзацзюй* и «куньшаньские мелодии» — *куньцюй*). Муз. сопровождение др. вида (куда относится и *банцзы*) гл. обр. зависит от ритма, отбиваемого ударными инструментами, их муз. композиция более свободна. В основе всего произведения лежит одна мелодия, ее метрика модифицируется, в результате возникает много вариаций одного напева. Мелодия состоит из парных строк, к-рые достаточно гибко могут сливаться в одну. В стихах арий обычно 7 или 10 иероглифов в строке.

В театре *банцзы* существует неск. видов отбивания такта: *юань бань* — «основной такт» (счет на два и четыре), *мань бань* — «медленный такт» (на четыре и четыре), *лю шуй* — «льющаяся вода» (на один и четыре), *сань бань* — «рассеянный такт», *яо бань* — «качающийся такт» и др. Т.о., именно такт определяет темп театр. действа, обозначает нарастание напряжения, передает чувства и настроения действующих лиц. Ведущую роль в оркестре выполняют деревянные кастаньеты, чаще всего изготовленные из финикового дерева.

Муз. театр *банцзы* зародился в пограничной области пров. Шаньси и Шэньси, где в древности находилось царство Цинь (221–207 до н.э.), поэтому его также называют *цинь-цян* («циньские напевы»). Нар. песни в этой местности исполняются сильным высоким голосом, как следствие, в репертуаре этого вида театра есть много батальных сцен. При дин. Цин (1644–1911) «напевы под кастаньеты» получили распространение во многих регионах Китая, к периоду правления под девизом **Цянь-лун** (1736–1795; см. также т. 4) они уже были популярны более чем в 10 провинциях, где происходило очень быстрое слияние с местными мелодиями, что закладывало основы для формирования местных видов театра.

На терр. Шэньси существует неск. подвидов *банцзы*: «восточные» (центр в г. Тунчжоу), «срединные» (г. Сиань), «южные», или напевы *ханьдяо* (обл. Ханьчжун и Анькан), «западные» (в бывш. округе Фэнсян). В пров. Шаньси насчитываются четыре осн. разновидности. Распространившись в пров. Хэбэй, они обрели мн-во вариантов местного звучания. Хэнаньская вариация *банцзы* получила назв. *юйцзюй*, этот жанр очень популярен во многих сопредельных провинциях, труппы *юйцзюй* выступают по всей стране. Местные вариации существуют также в пров. Шаньдун, Цзянсу, Аньхой. Театр *банцзы* оказал немалое влияние и на др. направления ритмич. театра, напр. *ханьцзюй* (пров. Хубэй), *чуаньцзюй* (пров. Сычуань), *ганьцзюй* (пров. Аньхой).

Сюжеты представлений в осн. исторические, на сцене воссоздаются эпизоды из династийных историй, деяния военачальников и императоров.

** *Серова С.А.* Пекинская музыкальная драма. М., 1970; *она же.* Китайский театр и традиционное китайское общество. М., 1990; *Сорокин В.Ф.* Китайская классическая драма // Классическая драма Востока. М., 1976; Чжунго сицюй (Китайский театр) / Под ред. Чжан И-хэ. Пекин, 1998; Чжунго сицюй цюйи цыдянь (Словарь муз. драмы и песенно-повествовательного иск-ва Китая). Шанхай, 1981.

Е.А. Завидовская

БАО-ТА

宝塔

Бао-та («драгоценная башня») — тип буд. культового сооружения, известный как пагода (ступа) и называемый еще просто *та* («башня»). Пагоды в большинстве представляют собой полусферические или башнеобразные строения с навершием в форме зонта, одного из символов «восьми драгоценностей» буддизма *ба цзи сян* (см. **Ба бао**). Они происходят от инд. ступ, к-рые предназначались первоначально для захоронения пепла от сожженного физического тела **Будды** (см. т. 2), а позже — для хранения вотивных предметов и реликвий, сутр и праха монахов. Кит. пагода как архитектурный тип хотя и возникла под прямым влиянием инд. ступы и сохранила функцию реликвария, однако в области архитектурных форм приобрела нац. традиции, сформировавшиеся в период Хань (206 до н.э. — 220 н.э.) при возведении многоэтажных башен *лоу-гэ*. Гл. композиционными сегментами пагоды являются цоколь, осн. часть (ствол пагоды) и навершие, к-рые символизируют, соответственно, «чувственный мир», «мир форм» и «мир не-форм».

Пагоды по форме бывают квадратные, шестиугольные, восьмиугольные, т.е. обычно с четным числом углов. Первоначально число ярусов (обычно нечетное) достигало трех, впоследствии увеличилось до девяти и более. Строительным материалом служили дерево, камень, кирпич, глазурованная керамика, металл. Внеш. облик пагоды мог варьироваться от многоярусного павильона с волнообразными карнизами и внеш. галереями до лаконичной пирамидальной башни с узкими карнизами.

Самая древняя из сохранившихся в Китае пагод — кирпичная Сунъюэсыта, построенная в 523 на священной горе Суншань (пров. Хэнань). Это единственная кит. пагода, представляющая в плане двенадцатиугольник. По внеш. облику она близка к инд. культовым сооружениям периода Гуптов (IV–VI вв.). Иноземное влияние прослеживается как в общей тяжелой массе здания, так и в завершении, повторяющем в кирпиче изображение мачты с дисками, воспринятое из инд. ступы. Высота этой 15-ярусной пагоды — 40 м, ярусы отделены друг от друга узкими кирпичными карнизами. Высокий первый ярус служит монумен-

тальным постаментом, разделенным на верхнюю и нижнюю части. 12 углов верхней части отделаны пилястрами с базами в форме лепестков лотоса и капителями. 15 ярусов пагоды по всем сторонам украшены миниатюрными нишами и прямоугольными проемами. Внутр. помещение устроено в виде сужающейся кверху восьмиугольной шахты, не имеющей перекрытий.

Деревянные пагоды периода Тан (618–907) не сохранились до нашего времени. Сооруженные из кирпича и камня, пагоды танской эпохи отличаются монументальностью, строгими и простыми формами, в плане обычно представляют прямоугольник. Своеобразие вертикального построения, смягченного рядом горизонтальных выступов, позволяет говорить о появлении чисто кит. типа пагоды, сложившегося под сильным влиянием башен *лоу*. Самый выдающийся памятник этой группы — Даяньта (Большая пагода диких гусей), заложенная в 652 знаменитым буд. монахом-паломником **Сюань-цзаном** (см. т. 2). Первоначальная высота пятиярусной пагоды — 60 м при основании 25 кв. м. В ходе реставрационных работ в 701–704 были достроены еще два яруса, увеличившие ее высоту на 4 м. Пагода стоит на четырехугольной платформе высотой 5 м. Внешне Даяньта напоминает вытянутую пирамиду с усеченной верхушкой, покрытую шатровой крышей из глазурованной черепицы. Венчает пагоду небольшая ступа. Каждый этаж завершен многослойным кирпичным карнизом с большим выносом и расчленен узкими пилястрами, число к-рых сокращается снизу вверх. Благодаря уравновешенным пропорциям, светлому цвету стен из обожженного кирпича Даяньта, несмотря на свою монументальность, не выглядит громоздкой. Возвышающаяся на вершине холма пагода органически сливается с окружающим ландшафтом. К такому же типу пагод относится построенная в 707–709 Сяояньта (Малая пагода диких гусей) — квадратная в плане пирамидальная башня высотой 45 м с высоким основанием в форме куба. Строгий, устремленный вверх силуэт пагоды с горизонталями кирпичных карнизов и тонкой обработкой деталей говорит о стремлении зодчих танской эпохи к простым и ясным формам. В названиях двух пагод содержится намек на одно из 550 новых рождений Будды — в облике гуся.

В 745 в Китае была сооружена первая восьмиугольная пагода, форма к-рой через столетие становится доминирующей. О появлении пагод в форме октагона свидетельствует сохранившаяся до наших дней на горе Суншань кирпичная пагода Чаньшита, построенная на могиле монаха Цзин-цзана.

Пагоды X–XIII вв. утрачивают прежнюю монументальность и простоту форм, преобладают восьмиугольные и шестиугольные в плане башни, с вытянутым стройным силуэтом. Такова известная пагода Юаньяньсыта, сооруженная около г. Сучжоу на горе Хуцю (Тигриный холм). По преданию, на этом месте в VI в. до н.э. могилу правителя охранял тигр. Впервые эта пагода была возведена в 665, а вторично ее построили в 976–979. Характерна для периода Сун (960–1279) и пагода Тета (Железная), воздвигнутая в 1041–1044 в столице Сев. Сун — Бяньляне (г. Кайфэн) при мон. Югосы. Высокая, стройная, восьмиугольная в плане башня достигает выс. 57,34 м и разделяется выступающими крышами на 13 ярусов. Небольшие окна образуют в толще стен круглые ниши. В отличие от ранних пагод, кирпичные стены к-рых были заполнены глиной, она целиком сооружена из кирпича и облицована глазурованными изразцами цвета ржавчины, отсюда и происходит ее название. Стройный силуэт устремляющейся вверх пагоды в виде слегка сужающегося столба выражает новые эстетич. принципы, сложившиеся в кит. арх-ре X–XII вв.

В период дин. Сун возросшее мастерство строителей и развитие металлургии в Китае позволили сооружать железные и бронзовые пагоды. Основание таких пагод делалось каменным или глинобитным и облицовывалось металлическими литыми плитами с рельефной орнаментацией. Плиты соединялись между собой при помощи литья или особых замков. Примером может служить железная 13-ярусная пагода в уезде Даньян пров. Хубэй (1061). Высота стройной башни, сложенной из чугунных литых плит, — 21 м. Членение на ярусы подчеркивается крышами с волнистыми линиями и поднятыми углами и ажурными перилами обходных балконов, одновременно они придают устойчивость тонкому стволу пагоды. Вокруг пьедестала установлены чугунные статуи, поддерживающие основание первого этажа. Пагоду отличают тонкая декоративная отделка плит, гармоничные пропорции и легкость силуэта.

К эпохе Сун относится сооружение самой высокой в Китае пагоды Ляодита в мон. Кайюаньсы (пров. Хэбэй, 1001–1055), к-рый находился на границе между гос-вами Сун и Ляо. Высота пагоды превышает 83 м, в верхней части устроено множество отверстий, т.к. она строилась специально для наблюдения за передвижением войск гос-ва Ляо.

Об эволюции архитектурного стиля в сторону большей декоративности, роскоши, свойственной последним десятилетиям существования на севере Китая чжурчжэньского гос-ва Цзинь (1115–1234), свидетельствует пагода Хуата (Цветущая) в мон. Гуанхуйсы (пров. Хэбэй, XII в.). Три осн. яруса восьмиугольной в плане пагоды разделены широкими карнизами, опирающимися на тесно расположенные **доу-гуны**. Третий ярус пагоды поддерживается высоким столбом, к-рый полностью покрыт скульптурным декором в виде рельефных маленьких пагод и буд. мифических львов (**ши-цзы**). Венчает башню пирамидальная крыша в форме зонта.

В период Мин (1368–1644) появились пагоды *у-та* («пятибашенные»). Эта архитектурная форма была заимствована из Индии, впервые в Китае применена в 1473 в мон. Дачжэньцзюэсы к северо-западу от Пекина. Небольшая по размерам пагода *у-та* построена из белого мрамора и по форме представляет почти правильный куб, расчлененный горизонтальными поясами карнизов. Между поясами расположено мн-во маленьких ниш, в к-рых стоят изваяния Будды. На верхней горизонтальной площадке пагоды находятся пять башен: каждая представляет собой куб, переходящий в конус, имитируя каменную многоярусную пагоду, центральная несколько выше остальных. Несмотря на то что *у-та* восходит к инд. прототипу, в ней присутствуют чисто кит. детали: карнизы и *доу-гуны*, сделанные из мрамора. Данный тип пагоды получил развитие позднее, в эпоху Цин (1644–1911).

Самая ранняя из ламаистских пагод в Китае — Байта (Белая пагода) в мон. Мяоинсы (Высшего долга) в зап. части Пекина (**Бэйцзин**), построенная в 1271 непальским зодчим Анико. Она представляет собой монументальное сооружение выс. 51 м и наиб. диаметром 30 м. Основание сделано в виде обнесенной невысокой оградой большой квадратной платформы, центр. часть к-рой представляет собой квадратный же в плане двухъярусный пьедестал типа **сюймицзо**. По периметру основания в 1457 были установлены 108 металлич. светильников. На основании в виде лотоса покоится ступа, завершенная конусом, стоящим также на небольшом квадратном основании типа *сюймицзо*. Конус, расчлененный 13 символич. поясами, олицетворяющими небесные миры, завершается горизонтально расположенным бронзовым диском с ажурными украшениями и колокольчиками. Пагоду венчает 5-метровая позолоченная ступа весом в 4 т. Глинобитное ядро пагоды снаружи укреплено кирпичной кладкой и побелено.

Аналогичное и часто встречающееся название имеет широко известная пагода в ламаистском мон. Юнъаньсы (Вечного спокойствия), расположенном на искусств. о-ве Цюнхуадао (Яшмовый) в бывшем имп. парке Бэйхай (Северное море) в Пекине (Бэйцзин). Архитектурная доминанта паркового ансамбля, эта 30-метровая Байта, построенная в 1651, выдержана в форме тибет. ступы и состоит из трех основных частей: двухступенчатого каменного цоколя, массивного тела ступы и завершения в виде конуса, расчлененного символич. поясами, олицетворяющими небесные слои. Конус завершает двухъярусная железная крыша с ажурными украшениями и колокольчиками, увенчанная навершием в форме тыквы-горлянки. Глинобитное ядро пагоды снаружи укреплено кирпичной кладкой и побелено. С южн. стороны устроена огромная ниша, облицованная керамикой, в ней установлена скульптура Будды. Внутреннего помещения пагода не имеет, однако, по легенде, внутри нее спрятаны священные сутры и др. реликвии тибет. буддизма (см. т. 2 Общ. разд. **Северный**, **или тибетский**, **буддизм**). В расположенном рядом павильоне хранится каменная стела (**бэй [4]**), на к-рой высечена история сооружения ступы. На долю этой Байта выпало пережить три сильных землетрясения в 1679, 1751 и 1976, но, несмотря на серьезные повреждения, ее всякий раз восстанавливали. Возвышающаяся на вершине 45-метрового насыпного холма, пагода на протяжении столетий служила своеобр. ориентиром в системе городской застройки.

В XVII–XIX вв. строительству пагод уделялось меньше внимания. Отдельные нововведения не изменяли общего характера уже выработанных типов. В XVIII в. получили распространение небольшие пагоды, облицованные цветной глазурованной плиткой и оформленные глазурованными деталями, к-рые в основном выполняли декоративную функцию и возводились во дворцах и парках. В 1750 в имп. парке **Ихэюань** была сооружена 16-метровая пагода Люлита (Глазурованная). Восьмиугольная трехъярусная башня, возвышающаяся на небольшом основании, завершена трехкарнизной кровлей. Четыре более широкие стороны ориентированы по сторонам света. В середине каждого яруса, отделенного от других небольшими карнизами с черепичной кровлей, имеются ниши с изображением будд. Глазурованные плитки с преобладанием синих и зеленых тонов создают великолепный цветовой эффект. Подобная пагода находилась и в имп. парке **Юаньминъюань**. В ее отделке применялись плиты красного, синего, желтого, зеленого и др. тонов.

Кроме одиночных в Китае сооружались также целые группы пагод. На горе Нюшоушань в ущелье Цинтунся (Нинся-Хуэйский авт. р-н) насчитывается 108 пагод (108 — сакральное число буддизма, символизирующее преодоление бесконечного множества треволнений). Крупнейшая группа пагод, получившая назв. «Лес пагод» (Талинь), находится в мон. Шаолиньсы в пров. Хэнань и состоит из 220 кирпичных и каменных кладбищенских сооружений самых разнообразных форм и видов, возведенных на могилах настоятелей монастыря и монахов на протяжении VII–XX вв. Самая большая по количеству ярусов 16-ярусная пагода Цяньсюньта (выс. 69,13 м) в уезде Дали (пров. Юньнань) вместе с двумя находящимися рядом пагодами образует место паломничества туристов Дали сань та (Три пагоды в Дали). К самым «молодым» причислена пагода в храме Лингуансы (766–779) в Западных горах (Сишань) под Пекином. В ходе нападения объеди-

ненной армии восьми держав (1900) пагода была разрушена, ее восстановили в 1960, т.к. в 1959 здесь была обнаружена буд. святыня — зуб Будды Шакьямуни.

** *Ащепков Е.А.* Архитектура Китая. М., 1959, с. 57–64; Всеобщая история архитектуры. Т. 9. Л.–М., 1971, с. 335–498; *Вяткин Р.В.* Музеи и достопримечательности Китая. М., 1962, с. 130; *Глухарева О.Н.* Архитектура Китая / Архитектура Восточной и Юго-Восточной Азии до середины XIX в. // Всеобщая история архитектуры. Т. 9. Л.–М., 1971, с. 382–383; *Глухарева О.*, *Деникe Б.* Краткая история искусства Китая. М.–Л., 1948; Пагоды Китая // О Китае. № 54. Пекин, 1985; *Рычило Б.*, *Солнцев М.* Пекин. Новый русский путеводитель по достопримечательностям столицы Китая. М., 2000, с. 49, 165–166; *Ван Ци-мин.* Та (Пагода) // Чжунго да байкэ цюаньшу. Цзяньчжу, юаньлинь, чэнши гуйхуа (Большая китайская энциклопедия. Архитектура, садово-парковое искусство, градостроительство). Пекин–Шанхай, 1988, с. 410; *Чжан У-юань и др.* Чжунго гута (Древние пагоды Китая). Ханчжоу, 1996; Чжунго гудай цзяньчжу вэньхуа (Культура древнекитайского зодчества). Пекин, 2005, с. 136–147.

Н.Ю. Демидо

БИ-СЕ

辟邪

Би-се, «химера», фантастич. существо, занимающее важнейшее место в погребальной каменной скульптуре Китая I–VI вв. Худ. история образа *би-се*, считавшегося в поздних низовых верованиях «ребенком дракона», неразрывно связана с эволюцией специфич. типа надземного погребального ансамбля — «дороги (аллеи) духов» (*шэнь лу*). Считается, что такого рода ансамбли стали создавать во 2-й пол. I в. в результате реформы похоронной обрядности, проведенной имп. Мин-ди (58–75), вторым монархом империи Восточная/Поздняя Хань. С этого времени над усыпальницей полагалось возводить спец. строение — «зал для жертвоприношений» (*шанлинли*), к к-рому должна была вести аллея с каменными сооружениями — пилонами (**цюэ [1]**), стелами (**бэй [4]**) и парными изваяниями.

По утверждению письм. источников, первая «дорога духов» была сооружена над усыпальницей имп. Гуан-у-ди (25–57) — основателя дин. Вост. Хань, что частично подтвердилось археологич. находками: в 1995 вблизи могильного холма из земли извлекли каменное изваяние *би-се* (выс. 180, дл. 290 см). Во II в. погребальные ансамбли, включающие «дорогу духов», часто создавались над захоронениями знати, о чем свидетельствуют многочисл. находки каменных, обычно парных, статуй в разл. р-нах Китая, входивших в метрополию империи Хань (совр. пров. Хэнань, Шаньси, Шэньси) или находившихся на юго-западе (пров. Сычуань) и востоке (пров. Шаньдун) ее периферии. Все известные сегодня статуи *би-се*, включая скульптуру из усыпальницы Гуан-у-ди, различаясь деталями, воспроизводят общий тип фантастич. существа, в к-ром стилизован образ идущего кошачьего хищника с оскаленной пастью и характерным S-образным изгибом тела, дополненный рогами, длинной извилистой бородой и крыльями. Задние ноги и хвост обычно покрыты перьями, переданными в плоском рельефе. Перечисленные приметы внеш. облика *би-се* дали повод европ. ученым называть это существо «химерой». Самыми показательными образцами ханьских «химер» признаны два изваяния (выс. 109 и 114 см, дл. 166 и 172 см), выкопанные (1955, 1963) в окрестностях г. **Лояна** (пров. Хэнань), где находилась столица империи Вост. Хань. Обе вещи теперь находятся в хэнаньском Музее Гуаньлинь (Лес Гуань [Юя]).

В пару «химерам» или вместо них могли создаваться и др. диковинные существа, имена к-рых обычно выбиты на поверхности скульптур: «небесный олень» (*тянь лу*) и т.н. китайский единорог — **цилинь** (см. т. 2). Вопреки описаниям этих существ в лит-ре, где они наделены собств. внешними приметами и символич. значениями, их скульптурные изображения практически ничем не отличаются одно от другого и от статуй *би-се*. Напр., изваяния из усыпальницы губернатора обл. Жунань (Жунань-тайшоу), найденные в окрестностях совр. г. Наньяна (юг пров. Хэнань), абсолютно одинаковы, хотя одно из них (выс. 165, дл. 220 см), согласно надписи на нем, изображает «небесного оленя», а второе (165×235 см) — «химеру». Следовательно, в погребальном иск-ве I–II вв. образ *би-се* действительно занимал господствующее положение, оказывая определяющее влияние на иконографию всех др. фантастич. существ. На вопрос о том, чем объясняется подобная популярность, ответить однозначно пока невозможно по причине неясности символич. значений образа «химеры»: в письм. источниках того времени о *би-се* почти ничего не говорится. Большинство исследователей сходятся во мнении, что в облике «химеры», равно как и всех прочих «крылатых созданий», нашли воплощение образы мифологич. персонажей, принадлежавшие к высшему миру и олицетворявшие обретение бессмертия. «Дорога духов», составленная подобными изваяниями, служила своеобразной «магистралью» между человеческим и божеств. мирами, открывая усопшему путь к вечному блаженству. Не исключено также, что «химеры» и аналогичные им изображения наделялись символич. функцией стражей усыпальницы. Немало споров

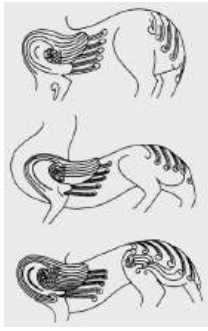
вызывают и возможные морфологич. истоки образа *би-се*. Согласно одной т.зр., он сложился под влиянием иконографии «крылатого льва» (**ши-цзы**), к-рая, в свою очередь, восходит к скифскому «звериному стилю» или древнему ближневост. иск-ву. По др. версии, образ «химеры» имеет местное происхождение как результат развития древних худ. традиций, в к-рых еще во II в. до н.э. наметилась тенденция к созданию образов фантастич. существ в виде «крылатого зверя». Так, среди бронзовых вещей XIII–XII вв. до н.э. присутствуют сосуды в виде пластического изображения тигра с крыльями. Еще большее морфологич. сходство с изваяниями *би-се* демонстрирует знаменитая бронзовая статуэтка «дракона» в виде хищника с крыльями, оскаленной пастью и S-образным изгибом туловища (выс. 26,4 см) из худ. наследия древнего царства Чжуншань (**Чжуншань-го ды ишу**). Известно неск. нефритовых фигурок II–I вв. до н.э., воспроизводящих существо, иконография к-рого почти точно совпадает с характерными приметами каменных «химер». Т.о., можно заключить, что даже в случае худ. влияния на морфологию образа *би-се* внешних заимствований они объединились с уже известными местному иск-ву иконографическими стереотипами.

После гибели империи Хань и возникновения в Китае новых гос-в, в к-рых были проведены очередные реформы похоронной обрядности, на нек-рое время прервалась традиция создания наземных погребальных ансамблей. Она возобновилась в нач. V в. в южнокит. гос-ве Лю Сун (420–479). «Дороги духов» включены в наземную часть усыпальниц основателя этого гос-ва — имп. Гао-цзу (420–422) и третьего монарха Вэнь-ди (424–453) — соответственно погребальные ансамбли Чунинлин и Чаннинлин (находятся в совр. г. Нанкин, пров. Цзянсу). В них присутствуют парные изваяния фантастич. существ (выс. более 3 и ок. 2,5 м), к-рые либо считаются изображениями *цилиня*, либо отождествляются с *цилинем* (статуи на вост. стороне «дороги духов») и «небесным оленем» (фигуры на зап. обочине).

При следующих южнокит. династиях «дороги духов» стали создавать не только над усыпальницами монархов, но и в погребальных ансамблях принцев крови, а также отцов–основателей династий. К кон. XX в. были полностью открыты 36 императорских и великокняжеских погребальных ансамблей, в т.ч. 9 созданных во время правления дин. Южн. Ци, 13 — при дин. Лян и 2 — при дин. Чэнь. 10 из южнокит. погребальных ансамблей пока не идентифицированы. 19 памятников сосредоточены в Нанкине: 10 находятся на терр. самого города, 9 — на терр. уезда Цзяннинсянь, прилегающего к городу; еще 12 открыты в окрестностях г. Даньян (ок. 60 км восточнее Нанкина, на терр. уезда Чжоуянсянь).

Перечисленные ансамбли содержат монументальные скульптуры, варьирующие образ ханьских «химер», хотя, по мнению совр. исследователей, в них воплощены изображения трех персонажей — *цилиня*, *тянь лу* и *би-се*. Специфическим элементом иконографии первого из них выступает борода и один рог, изображения «небесного оленя» имеют пару рогов. Установлено, что статуи *цилиня* и *тянь лу* были включены только в «дорогу духов» императорских могил, тогда как погребальные ансамбли принцев крови отмечены парными статуями «химер». Независимо от сюжета все изваяния характеризуются сочетанием грации, величественности и выразительности благодаря худ. артистизму и тщательности в исполнении деталей, в первую очередь головы с оскаленной пастью и крыльев, образованных завитками перьев. Поверхность скульптур покрыта орнаментом, стилизующим отделку древних бронзовых изделий, что придает им налет «архаичности» и, одновременно, особую декоративность.

Наибольшей «элегантностью» и экспрессивностью обладают те изваяния *цилиней* и *тянь лу*, в к-рых туловище персонажей имеет изысканно вытянутый контур, подчеркивающий движение плавно передвигающегося зверя. Такое впечатление производит, напр., статуя *цилиня* (выс. 242, дл. 300 см) из погребального ансамбля Сюаньлин старшего брата основателя дин. Южн. Ци. Иногда в изображениях *цилиня* проявляются элементы облика змеи, в т.ч. удлиненная шея, голова «змеиной формы», что придает статуям еще большую изысканность: пример тому — изваяние из погребального ансамбля Цзинъаньлин имп. У-ди дин. Южн. Ци.



Всем скульптурам *би-се* присущи, напротив, массивность и статичность, при этом они создают впечатление изображений разъяренного хищника. В них воспроизведен зверь с массивной, гордо вскинутой головой, широкой округлой грудью и грузным туловищем на коротких согнутых лапах; его мощные когти как будто вспарывают землю, широко открытая пасть словно издает яростный рев. Таковы парные изваяния (выс. 340 и 333 см, дл. 385 и 375 см) из погребального ансамбля принца дома Лян — Сяо Цзи (офиц. титул Наньканцзянь-ван; ум. 529). В облике «химер», выполненных при дин. Лян, отчетливо прослеживаются «львиные» черты, но не реального животного, а того фантазийного образа *ши-цзы*, к-рый утвердился в южнокит. иск-ве IV–V вв.

В эпоху Тан (618–907) образ *би-се* полностью исчез из репертуара погребальной скульптуры. Одной из возможных причин представляется рост популярности в ней образа льва. Тем не менее *би-се* занимает важное место не только в истории изобр. иск-ва Китая — мн. исследователи склонны относить подобную ханьскую и южнокит. погребальную скульптуру к числу шедевров всего азиатского монументального иск-ва.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Ван Жэнь-бо*, *Чжань Янь-хао*, *Ло Чжун-минь, Ли Си-син.* Цинь Хань вэньхуа (Культура [эпох] Цинь и Хань). Шанхай, 2001; Вэй Цзинь Нань-бэй-чао дяосу (Скульптура [эпох] Вэй, Цзинь и Южных и Северных династий) // Чжунго мэйшу цюаньцзи. Дяосу бянь (Полное собр. произведений китайского искусства. Скульптура). Т. 3. Пекин, 1988; Лоян Гуаньлинь (Лоянский [музей] Гуаньлинь). Лоян, 1985; Лю-чао ишу (Искусство [эпохи] Шести династий). Пекин, 1981; Лю-чао линму дяоча баогао (Отчет об изучении императорских усыпальниц [эпохи] Шести династий) / Ред. Чжу Си-цзу. Нанкин, 1935; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Ред. Шэнь Жоу-цзянь, Шао Ло-ян. Шанхай, 2002; Mysteries of Ancient China. New Discoveries from the Early Dynasties / Ed. by J. Rawson. L., 1996; *Paludan A.* The Chinese Spirit Road. The Classical Tradition of Stone Tomb Statuary. New Haven–London, 1991; *Segalen V.*, *Voisin G. de*, *Lartique J.* Atlas. T. I–II. Mission Archéologique en Chine (1914–1917). P., 1923–1924; *Sickman L.*, *Soper A.* The Art and Architecture of China. Harmondsworth, 1956; *Schloss E.* Art of the Han. N.Y., 1979; *Till B.* Some Observations on Stone Winged Chimeras at Ancient Sites // Artibus Asiae. 1980, 42/4.

М.Е. Кравцова

БИ ФА

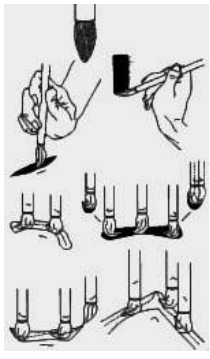
筆法

Би фа — методы работы кистью в каллиграфии. В профессиональном словаре каллиграфов существует четкое разделение терминов *мяо* [*4*] («рисовать, обводя контурные линии») и *се* [*4*] («писать»). Разница между ними заключается в том, что в отличие от письма рисование не связано с характером движения кисти руки мастера. В процессе обучения, копируя эталонные произведения, новички обязаны не срисовывать их, а воспроизводить движения древнего автора, в результате к-рых возникла каллиграфич. форма.

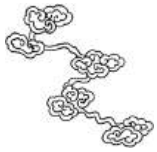
В кит. лит-ре, как в старой, так и современной, техника работы кистью *би фа* и методы применения туши **мо фа** рассматриваются отдельно, что приучает начинающих мастеров различать их в худ. практике предшественников и далее в собств. тв-ве.

Особенность кит. техники работы кистью состоит в том, что в процессе письма участвует все тело каллиграфа — от стопы до пальцев руки, держащей кисть, поэтому для качеств. штриха необходима координация всех его движений. В процессе письма все тело мастера должно быть расслаблено, иначе напряжение в мышцах перекроет циркуляцию крови в сосудах и энергии **ци [1]** (см. т. 1) в энергетич. каналах. Требование естественности движений тела и дыхания считается наиважнейшим и не знает исключений. Если при письме возникает усталость, то это верный признак неустраненного мышечного напряжения. В идеале процесс каллиграфич. тв-ва не только не вызывает утомления, но, напротив, оказывает сильное тонизирующее действие на весь организм мастера.

В понятие *би фа* входят: приемы обхвата кисти (*чжи би*) и работы запястьем (*юнь вань*), техника работы кистью (*юн би*), варианты наклона кисти (*фан би*, *юань би*), а также траектории ведения кисти (*лянь би*). Способы держания кисти в старинных трактатах обычно называли «методами управления стременем» (*бо дэн фа*). Под «стременем» (*ма дэн*) подразумевается степень сжатия пальцев, достаточная для того, чтобы уместить на ладони куриное яйцо. Такое положение пальцев обеспечивает свободу движения кисти при письме и помогает аккумулировать энергию, к-рая передается от тела каллиграфа к кисти, за счет чего в ладони возникает тепловой эффект. В зависимости от того, соблюдается ли форма «стремени» или нет, различают нормативные способы держания кисти (*чжэн цюэ чжи би*) и ненормативные (*бу чжэн цюэ чжи би*).



При нормативном держании кисти ее ручку зажимают подушечками большого, указательного и среднего пальцев. Такая позиция называется «двойной обхват» (*шуан гоу*) и является благоприятной для письма уставом (*кайшу*), полууставом (*синшу*) и скорописью (*цаошу*). При письме почерками *чжуаньшу* и *бафэнь* некрые каллиграфы предпочитают т.наз. «одинарный обхват» (*дань-гоу*): кисть зажимают между большим и указательным пальцами, а средний палец помещается над безымянным. Для новичка освоение нормативных способов обхвата кисти является обязательным условием успеха в изучении каллиграфич. тех-



ники письма. Только умудренные десятилетиями тренировок каллиграфы могут позволить себе работать и ненормативными приемами.

Существуют три осн. способа работы запястья (*юнь вань*): 1) *чжэнь-вань* — запястье опирается на пальцы второй руки, что позволяет новичкам писать мелкие иероглифы уставом; 2) *ти-вань* — локоть опирается на стол, а запястье находится на весу, что раскрепощает движения кисти; 3) *сюань-вань* — рука держится на весу и имеет полную свободу движения; именно этот вариант работы запястья предпочитают мастера каллиграфии.

Кит. каллиграфы в осн. пишут сидя или стоя за столом. Когда приходится работать на полу над большими произведениями, мастера присаживаются на корточки или опираются на колено. Наклон корпуса производится преимущественно в бедрах. При всех рабочих позах каллиграфы стараются удерживать позвоночник прямо и не нарушать симметрии тела для того, чтобы не пережимать диафрагму и сохранять естеств. дыхание, ровное и глубокое одновременно. Когда каллиграф пишет стоя, он постоянно переносит вес тела с одной ноги на другую, совершая при этом еле заметные колебания в бедрах, волна от к-рых поднимается в руку и передается кисти. При работе сидя в кисти также собираются энергетич. циркуляции всего тела, начиная с ног. Еле уловимые для постороннего взгляда микродвижения тела мастера составляют сложное хореографическое целое, из к-рого и рождается пластика каллиграфич. форм. Суть каллиграфич. «танца» состоит в попеременном переброске волнообразного движения с левой ноги на правое предплечье и с правой ноги на левую руку. В процессе обучения опытный наставник проверяет работу корпуса тела начинающего каллиграфа с таким же тщанием, как учитель боевых искусств или врач по кит. массажу и лечебной гимнастике.

Понятие техники кисти (*юн би*) подразумевает силу нажима кисти (*я-ли*) и скорость движения кисти (*су-ду*). В волосяном пучке кисти выделяют кончик и основание, к-рые отличаются не только диаметром, но и упругостью волоса, зависящей от сорта кисти. Давление кисти на основу варьируется от еле заметного прикосновения до сильнейшего нажима, к-рый тем не менее не должен повреждать бумагу или шелк. Чем сильнее нажим, тем шире и тяжелее линия, т.к. тушь выдавливается из кисти обильно. Слишком сильный нажим лишает кисть упругости, и волосяному пучку необходимо время для восстановления эластичности. При слабом касании тушь истекает постепенно и линия выходит легковесной. Каллиграфич. эстетика выражает это коррелятивной парой «тяжелое–легкое» (*чжун–цин*) при соответствующем соотнесении их с полярностями **инь–ян** (см. т. 1, 2). Нажим кисти свидетельствует об овладении каллиграфом силами гравитации. У выдающихся мастеров кисть парит, сочетая невесомость и всепроникающую силу.

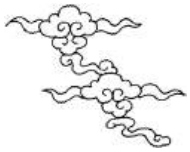
Для каллиграфич. пластики скорость движения кисти нередко оказывается важнее нажима, т.к. от этого зависит степень прокраса основы. При низкой скорости линия получается широкой и имеет четкие очертания, при высокой — она приобретает неопределенные очертания и становится у́же. Если скорость движения кисти излишне замедленна, то вытекает много туши и возникают подтеки, а если слишком стремительны, обилие белых прогалов разрушает форму черты. Превыше всего ценится способность гармоничного объединения разных скоростных режимов.

Техника наклона кисти имеет два базовых варианта: вертикальное положение и наклонное. Приемы работы вертикальной кистью называют «техникой овала» (*юань би*). Для нее характерны равномерная толщина линий и преобладание плавных скруглений в формах черт, в т.ч. в их окончаниях. Когда кисть движется строго вертикально, то ее кончик приходится точно на середину черты и ее края получаются ровными и четкими. Такой способ письма называется техникой «сцентрированного кончика» (*чжун фэн*), или «спрятанного кончика» (*цан фэн*), или «прямого кончика» (*чжэн фэн*). Вертикальное положение кисти позволяет каллиграфу свободно двигаться в любом направлении и контролировать толщину черт, что совершенно необходимо при письме почерком *чжуаньшу*. Пластика овала соотносится с полярностью *ян* [*1*].

Для письма наклонной кистью существует «техника угла» (*фан би*), когда все горизонтальные черты начинаются и заканчиваются отвесными скосами, а вертикальные имеют горизонтальные окончания. Откидным чертам придаются остроугольные очертания, связанные с изменением угла наклона кисти. Соединения черт и их пересечения производятся под прямыми углами. Из-за наклона кисти повсеместно проглядывает «наклонный кончик кисти» (*цэ фэн*), или «боковой кончик» (*пянь фэн*), или «выступающий кончик» (*лоу фэн*), в результате чего один край черты, прописываемый основанием волосяного пучка, выходит ровным, а другой — волнистым, отражающим вибрацию кончика кисти. Данная техника преобладает при письме почерками *синшу* и *цаошу* и применяется во всех почерках, кроме *чжуаньшу*. По коррелятивным связям пластика угла соотносится с полярностью *инь* [*1*].

В тех случаях, когда каллиграф пишет только кончиком кисти, его техника называется «острие кисти» (*цзянь би* [*2*]). Мастера попеременно используют возможности то выступающего кончика кисти (*лоу*

фэн), то спрятанного (*цан фэн*), чередуя работу отвесной кистью с незначительными наклонами.



Существуют два способа изменения траектории ведения кисти, соответствующие «технике овала» и «технике угла». Прием, при к-ром вертикальная кисть меняет направление движения по овальной траектории, называют «вращающаяся кисть» (*чжуань би*). Если же наклонная кисть поворачивается, прописывая прямоугольные и остроугольные очертания, то такой прием называется «заломанная кисть» (*чжэ би*). В трактатах упоминаются и др. более частные приемы работы кисти.

В процессе подготовки все каллиграфы овладевают обеими техниками письма. Каждый из больших мастеров создает свою версию соединения «техники овала» и «техники угла», что сопряжено со сложностями переключения полярных психосоматических режимов работы. Помимо безупречного вкуса и высокого мастерства от каллиграфа требуется глубокое осмысление и прочувствование взаимопереходов полярностей *инь-ян*.

Основу техники ведения кистью (*лянь би*) составляют два вида движений: открытого типа, когда динамика черты продолжается за ее пределами, так что она воспринимается как часть некого большего целого, и закрытого типа, когда все динамич. эффекты удерживаются внутри черты и она представляет собой замкнутую пластическую единицу. Каллиграфич. почерки отличаются друг от друга характером соотношения данных пластических принципов.

Техника закрытого типа движения сводится к «правилу трех поворотов» (*сань чжэ фа*), называемому также «техника кости» (*гу фа*). Закрытие траекторий начальной и конечной фаз движения производится обратным ходом кисти, что сохраняет энергетич. наполненность черты при медленном ведении кисти, необходимом для письма уставными почерками. В трактате Шэнь Цзун-цяня «Цзе-чжоу сюэ хуа бянь» («Собрание наставлений в живописи Цзе-чжоу», 1781) сказано: «Каллиграфический метод таков: желая [провести] вертикаль, вначале [движутся] по горизонтали; желая [провести] восходящую [черту], вначале [прописывают] нисходящую; желая [провести] нисходящую черту, вначале прописывают восходящую. То же, что хотят [писать] легко, вначале [прописывают] тяжело; стремясь [провести] тяжело, вначале [двигаются] легко. Желая собрать, вначале рассеивают, а желая рассеять, сперва собирают. Такова пружина (*цзи* [*1*]) открытия и закрытия (*кай хэ*)». В трактате Гу Нин-юаня «Хуа инь» («Руководство по живописи», XVIII в.) даются аналогичные указания: «Все энергопотоки (*ши* [*5*]) [создаются за счет того, что], намереваясь пойти влево, прежде необходимо реализовать идею движения вправо; желая направиться вправо, реализуют идею движения влево; или же желая [направить] энергопотоки вверх, опускаются вниз; стремясь опуститься, направляются вверх».

В выполнении «правила трех поворотов» участвует все тело каллиграфа, при этом действует аналогич. принцип балансировки противоположных векторов движения. Когда кисть находится в зоне левого плеча, вес тела переносится на правую ногу, что усиливает правое плечо; как только кисть оказывается в зоне правого плеча, вес переносится на левую ногу, и усиливается правое плечо. Каллиграфич. пластика, так же как боевые иск-ва Китая и традиц. медицина, строится на принципе взаимного усиления полярностей *инь-ян* и на умении выстроить правильную очередность процессов накопления и отдачи энергии.

****** *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература – каллиграфия – живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М., 1985; *Ван Дун-лин.* Шуфа ишу (Искусство каллиграфии). Ханчжоу, 1986; *Во Син-хуа.* Линь шу чжи нань (Руководство по копированию каллиграфических произведений). Шанхай, 2004; *Gao Jianping.* The Expressive Act in Chinese Art // From Calligraphy to Painting. Acta Universitatis Upsaliensis. Uppsala, 1996; *Kwo Dawei.* Chinese Brushwork. Montclair (N.J.), 1981; L., 1990; *Yee Chiang.* Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Aesthetic and Technique. L., 1938; 3rd ed., rev. and enl. Cambr. (Mass.), 1973.

В.Г. Белозёрова

БОЧЭНЬ-ПАЙ

波臣派

Бочэнь-пай, «школа Бо-чэня» — направление в кит. живописи кон. эпохи Мин — нач. Цин, наряду с традиц. приемами использующее достижения европ. иск-ва.

Название восходит к одному из имен его основателя — Цзэн Цзина (1567/1568–1649/1650, Футянь, пров. Фуцзянь), больше известного под прозв. Бо-чэнь (в рус. изданиях иногда ошибочно По-чэн). Выдающийся художник, мастер портрета, работавший преимущественно в Нанкине, прославился своеобр. синтезом традиц. кит. техники письма и опыта европ. живописи, с к-рым китайцев познакомили зап. миссионеры, устроившие в 1579 в Гуанчжоу/Кантоне «выставку» репродукций картин итал. художников. При создании портрета Цзэн Цзин сначала светлой тушью намечал контуры, потом тушевыми

размывами наносил последовательно до неск. десятков слоев, выявляя объемы, а затем прописывал все прозрачными красками. Его работы отличались такой реалистичностью, что кит. критики сравнивали их с отражением в зеркале, отмечая и способность мастера «искусно-тонко» передавать одухотворенность модели. Справедливость этих оценок подтверждает хранящийся в музее г. Тяньцзиня «Маленький портрет Ван Ши-миня» («Ван Ши-минь сяо сян ту», 1616, вертикальный свиток на шелке, тушь, краски, 64×42,3 см). Портрет запечатлел 25-летнего Ван Ши-миня, знаменитого пейзажиста, одного из «четырех Ванов» (**Цин сы Ван**); кит. традиция относит его также к группе **Цин чу лю да цзя** («шести великих мастеров начала дин. Цин»). Свиток содержит печати Бо-чэня: *Цзэн Цзин чжи инь*, *Бо-чэнь ши*.

Направление *бочэнь-пай* отражало веяния времени, к-рые, кроме его основателя, ощутили и др. художники начала дин. Цин, в т.ч. Цзяо Бин-чжэнь, псевд. Эр-чжэн (кон. XVII — нач. XVIII в., Цзинин, пров. Шаньдун) — изв. живописец, служивший при маньчж. дворе; портретист, применявший зап. методы живописи для передачи пространства и объема, впервые введенные в обиход кит. иск-ва Цзэн Цзином. Цзяо Бин-чжэнь создавал также пейзажи и изображения в жанре *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц»; в последнем он считается пионером использования европ. живописных приемов. Его живописный стиль был признан настолько удачным, что вызвал многочисл. подражания в росписи эмалевыми красками по фарфору, стеклу и изделиям из металла маньчж. времени. Помечая свои произведения, Цзяо Бин-чжэнь сочетал именную печать с печатью *Гун хуй*. Имеются сведения о работах этого мастера, созданных в 1689 и 1726, что подтверждает приведенные выше примерные даты его жизни. В период службы при дворе Цзяо Бин-чжэнь, как и др. придворные художники, включал в подписи и печати иероглиф *чэнь* [*5*] («покорный слуга императора»).

Проблему органичного соединения в иск-ве кит. и зап. методов письма в годы правления дин. Цин по императорскому заказу решали и состоявшие на службе при пекинском дворе художники-миссионеры студии **Жуигуань**. Эта новация, ставшая отличит. чертой в иск-ве Цин, была отнесена к разряду культурных достижений эпохи. Наилучших успехов в этой области достигли итальянец Дж. **Кастильоне** (1688–1766) и француз Ж.-Д. **Аттире** (1702–1768), имевшие много учеников среди кит. придворных художников, но сохранившиеся произведения последних в большинстве своем анонимны.

** Возвращение Будды. Памятники культуры из музеев Китая: Каталог выставки. СПб., 2007; Мин Цин жэньу сяосян хуа сюань (Избранные произведения портретного жанра периодов Мин и Цин) = Portrait Paintings of the Ming and Qing Dynasties. Шанхай, 1982; *Chang Lin-sheng.* Introduction to the Historical Development of Ch'ing Dynasty Painted Enamelware // National Palace Museum Bulletin. 1990, vol. XXV, No 4–5; China: The Three Emperors, 1662–1795. L., 2005; *Contag V.*, *Wang Chich'ien.* Seals of Chinese Painters and Collectors of the Ming and Ch'ing Periods. Hong Kong, 1982.

См. также лит-ру к ст. **Гай Ци**.

М.А. Неглинская, В.Л. Сычёв

БЭЙ [4]

碑

Бэй [4] — стелы с каллиграфич. надписями. Представляют собой стационарные сооружения разных форм, на к-рых гравировались надписи и тексты. Появились во 2-й пол. I тыс. до н.э. Технология изготовления такова: на хорошо отполированную поверхность каменной плиты наклеивали лист бумаги, на к-ром каллиграф делал авторскую надпись или копию выдающегося произведения. Иногда каллиграфы писали непосредственно по камню тушью контрастного с цветом камня тона. Далее гравер высекал иероглифы, углубляя черты на камне, стремясь при этом передать все нюансы работы кисти. Выгравированные знаки прописывались красной или черной краской или же оставлялись незакрашенными. С каллиграфией стел человек сталкивался в гос. учреждениях, храмах, погребальных комплексах.

Стелы-*бэй* [*4*] бывают двух видов: *му-бэй* («могильные стелы»), помещаемые в конце «дороги духов» (*шэнь лу*) перед захоронением и содержащие текст эпитафии, и *вэнь-бэй* («стелы письмен»), имеющие разнообразное мемориальное назначение, в частности, стелы в честь выдающихся деятелей лит-ры и иск-ва.

Вэнь-бэй — крупные (выс. ок. 2 м) плоские каменные прямоугольные плиты на подставках, выставлявшиеся в спец. беседках или павильонах. Фрагменты древних стел заново обрамлялись камнем. Наиб. ценные стелы со временем

свозились в гос. собрания, называвшиеся *бэй линь* («лес стел»), к-рые находились не только в столицах, но и в провинц. центрах. Самый крупный комплекс стел находится в г. Сиань (пров. Шэньси) — Сиань бэйлинь. Начало этой коллекции было положено в конце правления дин. Тан (618–907). В наст. время комплекс включает 2300 стел всех видов, датируемых с ханьского периода (206 до н.э. — 220 н.э.) по цинский (1644–1911) включительно. Не столь представительные, но не менее прославленные *бэй линь* есть в гг. Цзуань и Чжаолин (оба в пров. Шэньси). В этих собраниях стелы помещались как под открытым небом, так и в залах и располагались рядами на незначительном расстоянии друг от друга, так что прохождение между ними напоминало прогулку по лесу, с чем и связано название комплексов.

Заказчиками мемориальных стел являлись крупные коллекционеры, желавшие увековечить каллиграфич. шедевры, созданные на шелке или бумаге. На стелах высекались и указы императоров, связанные с важными гос. событиями, декреты об основании дворцовых комплексов, храмов, монастырей, строительстве мостов, а также канонич. тексты. Последний вариант стел называется *ши-цзин* («каноны в камне»). Сооружением мемориальных стел отмечались заслуги человека или целого рода перед троном. В подобных случаях заказчиком выступало гос-во, а исполнителями были придворные каллиграфы, выполнявшие распоряжение императора. При династиях Сун (960–1279) и Мин (1368–1644) стелы, повторяющие каменные прототипы, иногда отливались из бронзы.

Могильные стелы *му-бэй* — обязательные элементы погребального комплекса. Их заказывали состоятельные семьи. Эти стелы имеют форму вертикально установленного прямоугольника, но в отличие от мемориальных, верхней части стелы придается овальная форма, декорируемая изображением драконов. Основание стелы закрепляется на спине высеченной из камня черепахи. В верхней части ханьских стел имелось круглое отверстие, служившее своего рода солнечными часами. При последующих династиях это отверстие исчезло. Тексты *му-бэй* представляют собой эпитафии с перечислением заслуг усопшего. Каллиграфия этих стел могла быть исполнена как анонимами, так и знаменитыми мастерами. В любом случае высеченные на них знаки считаются оригинальным текстом, в то время как на мемориальные стелы чаще всего наносили копии (**линь [2]**) с прославленных манускриптов. В древности могильные стелы стояли на открытом воздухе, что приводило к эрозии их поверхностей. Определить, с какого времени над ними стали возводить беседки, не представляется возможным.

Вариантом могильных стел являются *ши-цзе* — невысокие стелы круглого или квадратного сечения, к-рые ставились при входе в залы поминовения, включавшиеся в ансамбль погребальных построек, или перед самой могилой. На этих стелах писали имя, звание и даты жизни усопшего. Аналогичный текст выбивался на каменных плитах *ши-э* в верхней части парных столбов, стоявших по бокам «дороги духов». К типу могильных стел близок вариант *му-чжи* («могильный некролог»), представлявший собой прямоугольную плоскую каменную плиту с выгравированным текстом эпитафии, к-рую помещали в могилу вместе с гробом.

К редкому варианту стел относятся *ши-чуан* («каменные хоругви») — круглые монументальные стелы с высеченными буд. текстами. Этот тип памятников связан с распространением **буддизма** (см. т. 1) в IV–VI вв. и позднее не встречается. Тем не менее обычай окружать буд. храмы круглыми мемориальными стелами был широко распространен и в дальнейшем.

Традиция каллиграфии на стелах перешла от анонимов древности к прославленным мастерам дин. Тан и далее неуклонно развивалась, составляя существенную часть доходов профессиональных каллиграфов. Стелы были востребованы на протяжении всех последующих веков, вплоть до революц. мемориалов в честь деятелей КПК. Снимаемые со стел оттиски (**кэ-те**) составляли существенную часть худ. и антикварного рынка Китая.

** Вэй Цзинь Нань-бэй-чао му чжи (Погребальные эпитафии [периодов] Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий) / Под ред. Хуа Жэнь-дэ. Пекин, 1998; Суй Тан У-дай му чжи (Погребальные эпитафии [периодов] Суй, Тан и Пяти династий) / Под ред. Гуань Дачжуна. Пекин, 2002; Цинь Хань кэ ши (Гравированные камни [династий] Цинь и Хань): В 2-х т. / Под ред. Хэ Ин-хуя. Пекин, 1993; Ян Шоу-цзин пин бэй пин те цзи (Записки Ян Шоу-цзина, повествующие о стелах и прописях). Пекин, 1990.

В.Г. Белозёрова

БЭЙЦЗИН

北京

Бэйцзин (Северная столица). Традиц. рус. написание — Пекин. Существование первого города на месте будущего Пекина относят к 1045 до н.э., но прямых подтверждений не найдено. По кит. письменным источникам, в эпоху Чунь-цю (770–476 до н.э.) город находился в древнем царстве Ци и назывался Цзи. В эпоху Чжань-го (471–221 до н.э.) стал столицей древнего царства Янь, назывался Яньцзин (Столица Янь). В качестве столицы носил след. имена: Наньцзин (Южная столица, гос-во Ляо, 916–1125), Чжунду (Срединная столица, гос-во Цзинь, 1115–1234), Даду (Великая столица, монг. дин. Юань, 1271–1368), Бэйцзин (Северная столица, дин. Мин–Цин, 1368–1911), Цзинши (Столичный город, 1912–1928), Бэйцзин (КНР, с 1949). В нек-рые ист. периоды — Бэйпин (Северное спокойствие).

В 1421 минский имп. Чэн-цзу (прав. под девизом Юн-лэ в 1403–1424) официально объявил о переносе столицы из Нанкина (Южная столица) в Пекин. Строительство Северной столицы продолжалось до середины XV в. В этот период были возведены осн. комплексы, составившие ансамбль вдоль гл. оси Пекина. В целом минская столица сохранила регулярную планировку Даду — столицы предыдущей дин. Юань.

Город имел четкую геометр. композицию, первоначально состоял из трех изолированных районов прямоугольного очертания: Цзыцзиньчэн (Пурпурный запретный город, имп. дворец **Гугун**), Хуанчэн (Императорский город) и Нэйчэн (Внутренний город). Внутренний город защищали высокие крепостные кирпичные стены с воротами и глубокий ров, заполненный водой. С юга на север город пересекала гл. ось длиной около 8 км, параллельно центр. магистрали проходили еще две — восточная и западная. На пересечении гл. магистралей возвышались башни Чжунлоу и Гулоу (Колокольная и Барабанная), устанавливались деревянные арки **пайлоу**, служившие уличными указателями и одновременно украшением города. Гл. торговый центр располагался в р-не Чжунгулоу и оз. Шичахай (Море посреди десяти храмов).

Четкая система улиц образовывала прямоугольную сетку, разделяющую город на кварталы, к-рые, в свою очередь, членились на отдельные участки узкими улицами, идущими с запада на восток. В середине XV в. Нэйчэн представлял собой прямоугольник со сторонами 6,3×5,1 км с Императорским городом в центре. Внутри последнего за двумя рядами стен и каналом находился Цзыцзиньчэн — комплекс имп. дворца. Южн. границей Цзыцзиньчэна служили ворота Тяньаньмэнь (Ворота Небесного спокойствия), представляющие собой павильон с надвратной башней с двухкарнизной крышей, покрытой глазурованной черепицей. Перед воротами Тяньаньмэнь установлены два огромных каменных льва и две резные колонны *хуа-бяо* из белого мрамора. К востоку и западу от Тяньаньмэнь находились, соответственно, **Таймяо** (храм Предков императора) и **Шэцзитань** (Алтарь божеств земли и злаков); от ворот на север тянулась Юйлу (Императорская дорога), к-рая вела к воротам Умэнь (Полуденным), за ними начиналась территория имп. дворцов, палат и жилых покоев. За сев. дворцовыми воротами Шэньумэнь (Священной воинственности) центр. ось продолжал парк Цзиншань (Живописная гора).

В черте Императорского города располагались гос. приказы, храмовые ансамбли, резиденции высшей аристократии и парки «трех морей» — имп. резиденции паркового типа, расположенные вокруг искусств. водоемов. Наиб. развитие в XVII–XVIII вв. получил парк Бэйхай (Северное море), к-рый сооружен к северо-востоку от дворцового комплекса и знаменит такими сооружениями, как Байта (Белая пагода), Улунтин (Беседка пяти драконов), **Цзюлунби** (Стена девяти драконов).

За пределами Хуанчэна начинался собственно город с торговыми и жилыми кварталами — княжескими усадьбами **ван-фу** и городскими подворьями **сыхэюань**. За стенами Нэйчэна возвели имп. алтари: **Тяньтань** (храм Неба) и Сяньнунтань (Алтарь Основателя земледелия) на юге, Дитань (Алтарь Земли) на севере, Житань (Алтарь Солнца) на востоке, Юэтань (Алтарь Луны) на западе.

Заметно выросшее южное предместье к сер. XVI в. также огородили крепостной стеной и назвали Вайчэн (Внешний город), его стены и ворота уступали в высоте и мощи стенам Внутреннего города. Район представлял собой прямоугольник со сторонами 7,9×3,1 км, не имел четко распланированных кварталов, прямыми и широкими были только магистральные улицы, центральная вела к алтарям Тяньтань и Сяньнунтань. На терр. Вайчэна в основном селились мелкие ремесленники, торговцы и городская беднота. При правлении маньчж. дин. Цин район называли Ханьчэн (Китайский город), т.к. здесь проживало исключительно кит. население. В кон. XVI — нач. XVII в. в окрестностях Пекина развернулось бурное строительство загородных имп. резиденций. Украшением столицы стали роскошные дворцово-парковые ансамбли **Юаньминъюань** и **Ихэюань**.

** *Ащепков Е.А.* Архитектура Китая. М., 1959, с. 15–21; Всеобщая история архитектуры. Т. 9. Л.–М., 1971, с. 395–407; *Вяткин Р.В.* Музеи и достопримечательности Китая. М., 1962, с. 112–136; *Глухарева О.Н., Деникe Б.* Краткая история искусства Китая. Л.–М., 1948, с. 68–70; *Малявин В.В.* Китайская цивилизация. М., 2001; *Рычило Б., Солнцев М.* Пекин. Новый русский путеводитель по достопримечательностям столицы Китая. М., 2000; *Сидихменов В.Я.* Китай: страницы прошлого. М., 1987, с. 243–275; *Спешнев Н.А.* Пекин — страна моего детства. СПб., 2004; Тяньаньмэнь гуанчан даою (Путеводитель по площади Тяньаньмэнь). Пекин, 2002; *Чэнь Цзин-ци.* Бэйцзин (Северная столица) // Чжунго да байкэ цюаньшу. Цзяньчжу, юаньлинь, чэнши гуйхуа (Большая китайская энциклопедия. Архитектура, садово-парковое искусство, градостроительство). Пекин–Шанхай, 1988, с. 16–18; Чжунго гудай цзяньчжу вэньхуа (Культура древнекитайского зодчества). Пекин, 2005, с. 37–46.

Н.Ю. Демидо

БЯНЬ ВЭЙ-ЦИ

Бянь Вэй-ци, Бянь Шоу-минь, И-гун, Цзянь-сэн, Мо-сянь; прозв. Вэй-ци; псевд. Чочо-лаожэнь, Шаньян-жэнь (Шаньянец). 1684, Шаньян (совр. Хуайань пров. Цзянсу), — 1752 (даты жизни установил Бай Цзянь). Живописец, каллиграф, поэт и ученый со степенью *сю цай*. **Хуан Бинь-хуном** и др. причислен к «восьми чудакам из Янчжоу» (**Янчжоу ба гуай**), О. Сиреном — к их продолжателям. Был дружен с изв. литератором и художником **Чжэн Се**, посвятившим ему одно из стихотворений, и сам часто сопровождал живописные композиции стихотв. надписями.

В начале творч. пути (1720-е – нач. 1730-х) больше внимания уделял каллиграфии и пейзажу, в кон. 1730-х сосредоточился на изображении в бесконтурной технике *по-мо* диких гусей, к-рые в изобилии водились рядом с его раб. кабинетом, и прославился на этом поприще. Из перечисленных О. Сиреном 17 его свитков и альбомов дикие гуси присутствуют в 10. Другие сюжеты представлены в 13 из 15 его датированных картин и альбомов, указанных в Шанхайском словаре (1987).

В печатях и подписях чаще всего использовал имена И-гун и Шоу-минь. Псевд. Шаньян-жэнь встречается в печатях, по крайней мере, на четырех произведениях, два из к-рых точно датированы 1728 и 1733. Часто подписывался псевдонимами, производными от названия своего жилища Вэйцзянь-шуши: Вэйцзянь, Вэйцзянь-цзюйши, Вэйцзянь-чжужэнь и др. Печати: *Лао хуа ши*, *Се шэн*, *Шуй юнь сян*. В них иногда «разрывал» свое имя, помещая первый иероглиф на одной печати, а второй — на другой (напр., *Шоу* [*2*] и *минь*), или использовал только один иероглиф, порой в сочетании с др. словами: *Лао И*, *чэнь Вэй*, *Ци инь*, *Лао Шоу*. Включение в печать иероглифа *чэнь* [*5*] («покорный слуга [императора]») необычно для художника, не служившего при дворе.

** *Сычёв В.Л.* Из опыта экспертизы китайской живописи по фотографиям // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV. М., 2001; *Бай Цзянь.* Юнь Шоу-пин ды чжуаньци шэньши (Об испытаниях, выпавших на долю Юнь Шоу-пина) // Цзянсу хуакань, 1979, № 4; *он же.* Шицин хуа ицзин шэн хуй. Ду Бянь Шоу-минь «Юй ин хуа хуй» цэ (Сокровенный свет поэтической живописи. Об альбоме Бянь Шоу-миня «Юй ин хуа хуй») // Цзянсу хуакань, 1980, № 5; Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи (Подписи и печати китайских каллиграфов и живописцев). Т. 1–2. Шанхай, 1987; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. l–7. L.–N.Y., 1956–I958.

См. также лит-ру к ст. **Чжэ-пай**.

В.Л. Сычёв

БЯНЬ ЦЗИН-ЧЖАО

Бянь Цзин-чжао, Бянь Вэнь-цзинь (по нек-рым сведениям, его офиц. имя). Родом из Шасяни (совр. пров. Фуцзянь). Ум. ок. 1429. Изв. живописец. В годы под девизом Юн-лэ (1403–1424) получил назначение на должность *дай-чжао* в придворной Академии живописи (см. **Сюань-дэ хуа-юань**), где продолжал служить и в первые годы правления имп. Сюань-цзуна под девизом Сюань-дэ (1426–1435). Из датированных работ наиб. ранняя относится к 1413, самая поздняя — к 1428 (по данным О. Сирена).

Работал преимущественно в жанре *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», отдавая предпочтение области «цветы, плоды, пух и перо». Как и работавший после него Люй Цзи (1477–?), считается ведущим мастером живописи *хуа-няо* раннего периода эпохи Мин. Используя технич. достижения сунской академич. живописи, создавал красочные декоративные композиции

с тщательно выписанными деталями в манере **гун-би**, «тщательной кисти». Развивал традиции Чжао Чана (X–XI вв.) и **Хуан Цюаня**, основателя академич. «красочного» бесконтурного стиля в жанре «цветов и птиц», к-рый стал эталоном, принятым в XI–XIII вв. в Академии живописи (**Хуа-юань**), и обычно противопоставляется манере живописи **Сюй Си**. В творч. наследии Бянь Цзинчжао преобладают большие декоративные вертикальные свитки, напр., на тему «сто птиц», и камерные монохромные композиции для альбомных листов, выполненные тушью. В подписях художник часто использовал название местн. Лунси (пров. Ганьсу), откуда, по преданию, происходили его предки.

Среди его последователей — трое сыновей, творивших в 1-й пол. XV в.: Бянь Чу-сян, Бянь Чу-фан и Бянь Чу-шань. Первые двое создавали композиции в жанре «цветов и птиц», работая при имп. дворе (по мнению кит. исследователя Юй Цзянь-хуа, Чу-сян — др. имя Чу-фана).

** *Глухарева О., Денике Б.* Краткая история искусства Китая. М.–Л., 1948; *Сычёв В.Л.* О методике атрибуции (экспертизы) классической китайской живописи // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV. М., 2001; *он же.* Из опыта экспертизы китайской живописи по фотографиям // Там же; *Siren O.* A History of Later Chinese Painting. Vol. 1–2. N.Y., 1978; *idem.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. l–7. L.–N.Y., 1956–I958.

См. также лит-ру к ст. **Гай Ци**.

В.Л. Сычёв

ВАЙСЯО-ХУА

外銷畫

Вайсяо-хуа, «экспортные картинки» (Chinese export paintings) — разновидность кит. живописи, зародившаяся в кон. XVIII — нач. XIX в. благодаря получившей распространение в Европе моде на экспортные альбомы из Китая. В зап. традиции к ним относят также рисунки **миньсу-хуа** (бытовые/этнографические картинки), на к-рых отражены быт и нравы Китая позднего периода дин. Цин (1644–1911).

Наиб. ранние *вайсяо-хуа* создавались художниками-европейцами, посещавшими Китай в то время, когда в Европе идеализированные представления стали сменяться интересом к реальной жизни этой страны. Интерес европ. собирателей вызывали традиции и обычаи, растительный и животный мир Китая, а также судоходство, ремесла, в первую очередь производство фарфора, шелка и чая. Вероятно, европейцы предопределили форму и технику изготовления «экспортных картинок», хотя их содержание было теснейшим образом связано с традициями кит. бытовой академич. живописи, иллюстрировавшей повседневную жизнь городов, а также худ. традицией иллюстрированных каталогов (*ту пу*, *ту ши* [*I*]) предметов обихода, оружия, одежды, головных уборов и т.д. В XIX в. на производстве «экспортных картинок» стали специализироваться мастерские, расположенные в основном в Гуанчжоу и Пекине. Рисунки выполнялись клеевыми красками в технике, близкой к акварельной, на тонкой кит. бумаге или на тонком спиле дерева тетрапанакс (Tetrapanax papyriferus, *тунцао*). Судя по пропорциям, цвету и композиции, картинки копировались разными художниками, к-рые имели перед глазами рисунок-образец, вручную без к.-л. трафаретов. Подписи к рисункам и надписи на изображениях (вывески, названия храмов и т.д.) выполнялись китайцами или лицами, хорошо владевшими кит. яз. Обычно рисунки сделаны очень яркими красками, а подписи рассчитаны на заинтересованного любителя. В эпоху, когда не было фотографии, картинки заменяли ее и служили важным этнографич. источником.

Вайсяо-хуа широко представлены в собраниях Европы и Америки. В России коллекции экспортных рисунков имеются в ИВР РАН, Гос. Эрмитаже, МАЭ (Кунсткамера) РАН, РНБ и др. Они выполнены в разной манере с использованием различного материала. Очевидно, наиб. ранними по времени изготовления являются альбомы из коллекции проф. живописи Академии Св. Фердинанда в Мадриде Мануэля Паломино (Manuel Palomino), приобретенные в 1794–1796 бароном А.С. Строгановым (1733–1811) и с 1929 находящиеся в фондах ИВР РАН. Обтянутый цветным шелком альбом «Рыбы» (X-83) содержит 69 акварельных рисунков (27×34,5 см) на плотной белой бумаге с подписями на кит. яз. и в лат. транскрипции. Рисунки сделаны в 1795 Мануэлем де Аготе (Manuel de Agote, 1775–1803), старшим агентом Королевской торговой компании на Филиппинах. В альбоме «Цветы» (X-82) 37 рисунков (29,5×36 см), созданных тем же художником. Выполненные с большой точностью рисунки помещены в красный сафьяновый альбом, названия цветов даны

на кит. яз. Еще один альбом того же художника «Суда Китайской империи» (X-84) содержит 69 изображений (25,5×32, лист-основа — 29×36,5 см) крупных судов с кит. подписями и краткими пояснениями на испанском яз.

В рос. коллекциях представлены также картинки с изображениями мифич. императоров и героев древности, чиновников в мундирах со знаками отличий, представителей нац. меньшинств в традиц. костюмах, сцен служб в даос. и буд. храмах, архитектурных комплексов, офиц. обрядов. Мн. альбомы или отдельные листы сделаны по заказу членов **Русской духовной миссии в Китае** (см. т. 2 Общ. разд.). В собр. МАЭ РАН хранятся 12 альбомов (№ 311-1-12, 1-12) на тетрапанаксе, к-рые были подарены цесаревичу Николаю Александровичу в 1891 во время его путешествия на Восток русскими чаезаводчиками в Ханчжоу. На рисунках (21×33, лист-основа — 25×37 см) альбомов, обтянутых красным шелком, представлены жанровые уличные сцены, жизнь женских покоев, службы в храмах, чиновники, театр. постановки, суда и лодки, птицы и насекомые и др. Неск. альбомов, связанных с поездкой цесаревича в 1890–1891, находится в собр. Гос. Эрмитажа.

***** *Crossman C.L.* The China Trade: Export Paintings, Furniture, Silver and Other Objects. Princ., 1972; *Clunas G.* Chinese Export Watercolors, Victoria and Albert Museum. L., 1984; Chinese Export Art and Design / Ed. by Clunas G. L., 1987; Views from the West. Collection of 19th Century Pith Paper Watercolours Donated by Mr. Ifan Williams to the City of Guangzhou. Пекин, 2001; Souvenir from Canton — Chinese Export Paintings from the Victoria and Albert Museum. Shanghai, 2003; *Williams I.* Nicholas of Russia Travels to the East. III. A Gift en Route // Manuscripta Orientalia. Vol. 11. No. 3, Sept. 2005, p. 28–49; *Alimov I.* Chinese Watercolours on Pith in the MAE RAS Collection: List of Subjects // Ibid., p. 50–56.
****** *Меньшикова М.Л.* Китайское искусство в собрании Строгановых // Строгановы: меценаты и коллекционеры. Каталог выставки. СПб., 2003, с. 153–154; *Степанова Н.В.*, *Крякина Л.И.*, *Арчакова Ю.Г.*, *Кулешова И.Н.* Опыт исследования и реставрации экспортных китайских картин на тетрапанаксе бумажном из коллекции художественного фонда СПбФ ИВ РАН // Письменные памятники Востока. 2007, № 2 (7), с. 289–297.

И.Ф. Попова

ВАН ВЭЙ

王維

Ван Вэй, Ван Мо-цзе/ци, Ван-ючэн (министр Ван). 701, уезд. Цисянь обл. Тайюань (совр. пров. Шаньси), — 761. Выдающийся художник, теоретик живописи, поэт, композитор. С детских лет проявлял всестороннюю одаренность: писал стихи, играл на лютне, перелагал свои поэтич. сочинения на музыку. В кон. 720-х оказался при дворе имп. Сюань-цзуна (712–756), где собрались блестящие представители кит. культуры эпохи Тан: художник **У Дао-цзы**, поэт **Ли Бо** (см. т. 3) и др. После смерти жены в 730 художник углубился в себя, полюбил одиночество, часто покидал столицу, писал пейзажи и стихи, погрузился в **буддизм** (см. т. 1), изучал санскрит, чтобы читать сутры (**цзин [1]**; см. т. 2) в подлиннике. В честь бодхисаттвы Вималакирти (кит. Вэймоцзе; см. т. 2 «**Вэймоцзе цзин**») взял себе имя Мо-цзе/ци. В 756, когда столица **Чанъань** была захвачена войсками поднявшего военный мятеж Ань Лу-шаня, Ван Вэя заставили служить мятежникам. После возвращения танского царствующего дома он был сначала арестован, затем (благодаря заступничеству брата, занимавшего высш. положение при дворе, и внесенному выкупу) освобожден и окончательно отошел от полит. и светской жизни и удалился в горную обитель. Долгое время Ван Вэю приписывалось авторство двух трактатов по теории пейзажной живописи: «Шань шуй хуа цзюэ» («Тайна пейзажа») и «Шань шуй хуа лунь» («Рассуждения о пейзаже»). В наст. время считается, что это более поздние сочинения, отразившие представления Ван Вэя об иск-ве. Анализ и характеристика его худ. и поэтич. тв-ва содержатся в разл. искусствоведческих и литературоведческих работах, опубликованы также переводы стихов Ван Вэя в многочисл. сборниках и антологиях кит. поэзии. Живописные произведения Ван Вэя дошли до нас лишь в поздних копиях. В жанре пейзажа он предпочитал монохромные композиции, выполненные в технике *по-мо*; в жанре *жэнь-у* (*хуа*) — «(живопись/изображения) фигур» писал на буд. сюжеты, изображал архатов (*лохань*) и бодхисаттв (*пуса*) (см. Общ. разд. **Буддийское искусство**).

По теории **Дун Ци-чана** (1555–1636) о подразделении кит. живописи на две школы (см. **Нань-бэй-цзун**), Ван Вэй — родоначальник южной школы *нань-цзун*, положил начало особой манере письма, чаще всего монохромного, с использованием свободного удара кисти и заменой линии живописным пятном, придающим пейзажу романтический или даже мистич. характер, в противовес традиции сев. школы *бэй-цзун*, к-рая восходила к архаич. древности в классически строгой линейной работе кистью и расцветке синим, зеленым цветами и золотом (в создаваемых «северными» мастерами «сине-зеленых пей-

зажах» *цин-люй шань-шуй* гл. роль играли не оттенки черной туши, а цвет). Однако по лит. источникам и работам последователей Ван Вэя ясно, что художники, определенные Дун Ци-чаном как представители южной школы, в реальности обращались к живописи красками и, наоборот, их предполагаемые оппоненты зачастую работали в русле традиции Ван Вэя. См. также ст. **Ван Вэй** в т. 3.

** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *Виноградова Н.А., Николаева Н.С.* Искусство стран Дальнего Востока / Сер. «Малая история искусств». М., 1979; *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975; История всемирной литературы: в 9 т. Т. 1–3. М., 1983–1985; Цзяньмин мэйшу цыдянь (Краткий словарь по изобразительному искусству). Харбин, 1982; Чжунго мэйшуцзя жэньмин цыдянь (Словарь имен деятелей изобразительного искусства Китая) / Сост. Юй Цзянь-хуа. Шанхай, 1987; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–7. L.–N.Y., 1956–1958.

В.Л. Сычёв

ВАН ДО

王鐸

Ван До, Ван Цзюэ-сы, Ван Сюэ-чжи, прозв. Сун-цзяо, Цзи-ань, Ши-цзяо, Эрши шаньжэнь и др. 1592, уезд Мэнцзинь (пров. Хэнань), — 1652. Каллиграф, живописец и поэт.

Яркий представитель направления эксцентриков (*се* [*2*]) в каллиграфии рубежа дин. Мин и Цин. Всесторонне изучал наследие **Ван Си-чжи** (см. **Эр Ван**; также т. 3), а также стили **Ми Фу** и **Дун Ци-чана**. В отличие от своего современника **Чжан Жуй-ту** предпочитал овальную, а не заостренную пластику черт. В конце жизни увлекся проработкой блеклых тонов туши, начиная от жемчужно-серого до черного, как оникс. Во «влажных» чертах есть легкая пульсация, напоминающая стиль Ван Си-чжи; в «сухих» чертах присутствует крепость «костяка» (*гу* [*6*]; см. **Гу**, **цзинь**, **сюэ**, **жоу**). В качестве основы для своих произведений Ван До предпочитал дамаст. Нек-рые его вертикальные свитки необычно длинны.

** *Сюй Ли-мин.* Чжунго шуфа фэнгэ ши (История стилей китайской каллиграфии). Хэнань, 1992; *Хуан Дунь.* Юань Мин шуфа (Каллиграфия [периодов] Юань, Мин). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Fu Shen C.Y.* Chinese Calligraphy in the Jade Studio Collection // The Jade Studio: Masterpieces of Ming and Qing Painting and Calligraphy from the Wong Nan-p'ing Collection. New Haven, Yale University Art Gallery. 1994; *Zhang Yiguo.* The Meaning of Wang Duo's Line: A Study of a Scroll of the Tang Poems. Thesis (Ph. D.). Columbia University, 2001.

В.Г. Белозёрова

ВАНДУ МУ

望都墓

Ванду му, гробница из Ванду — один из важнейших памятников изобразительного иск-ва эпохи Хань (III в. до н.э. — III в. н.э.).

Открытая в 1952 на терр. совр. уезда Вандусянь (пров. Хэбэй, ок. 150 км к юго-западу от Пекина), гробница содержит стенописи, относящиеся к числу шедевров др.-кит. монументальной живописи. Традиция нац. монументальной живописи (*би хуа*) возводится в письм. источниках к эпохе Чжоу (XI–III вв. до н.э.), в рамках к-рой упоминается неск. украшенных стенописями святилищ. В лит. произведениях эпохи Хань, напр. в «Лингуандянь фу» («Ода [о] Дворце чудесного сияния») **Ван Янь-шоу** (II в.; см. т. 3), есть развернутые описания стенописных композиций, из к-рых явствует, что в то время существовала не только культовая, но и светская монументальная живопись, допускавшая создание панорамных многофигурных картин. Достоверность письм. сведений частично подтвердилась при обследовании (1980-е) руин дворца первого кит. императора **Цинь Ши-хуана** (221–210 до н.э.; см. т. 4). Были найдены куски стен с целыми или фрагментарными изображениями колесниц, стражников, растений и животных, к-рые, по мнению специалистов, изначально входили в композиции придворных выездов и др. подобных сцен, изображенных на фоне паркового ансамбля или охотничьих угодий. Фигуры людей и животных были выполнены черными контурными линиями и раскрашены в неск. цветов. Часть растений оказалась исполненной без контурных линий, т.е. в технике, близкой к т.н. бескостному методу (*мо-гу*), возникновение к-рого прежде связывалось со станковой живописью VIII–X вв. Обнаружены также следы использования еще более сложной живописной техники, к-рая позволяла посредством спец. сочетания линии и цветового пятна добиваться оптического эффекта рельефного и даже трехмерного изображения.

Тем не менее подлинная история кит. монументальной живописи прослеживается лишь со 2-й пол. I в. и только в отношении традиции росписи погребений. Такая практика, видимо, возникла в связи с появлением гробниц особого конструктивного типа — со стенами, облицованными т.н. кирпичами — крупными (ок. 50 ×100 см) керамическими блоками. Росписи исполнены непосредственно по керамической или грунтованной поверхности. В первом случае на каждом блоке чаще всего изображали отдельную сцену, и тогда получалась своего рода живописная «галерея». Известна гробница, убранство к-рой состоит из 64 расписанных блоков. Во втором случае на облицовку наносили толстый слой глины, смешанной с гипсом, что позволяло исполнять композиции, покрывающие всю стену или ее бóльшую часть. Роспись производили исключительно по сухому грунту, что принципиально отличает кит. монументальную живопись от европ. фресок. Независимо от наличия грунта процесс осуществлялся по единой схеме: на фон наносили красной краской контуры изображений, к-рые затем раскрашивали и вновь обводили по контуру, но уже черной краской. Др.-кит. мастера располагали достаточно богатой палитрой красок, состоявшей из пяти цветов — красного, голубого, желтого, зеленого, коричневого и их оттенков.

Древнейшие ныне открытые гробницы со стенописями относятся ко 2-й пол. I в. и находятся в окрестностях г. **Лояна** (пров. Хэнань), т.е. в местности, входившей в столичный регион империи Хань. На протяжении I–II вв. погребальная живопись, по-видимому, столь же прочно внедрилась в похоронную обрядность периферийных р-нов страны — северо-восточных (совр. пров. Ляонин, Хэбэй), северных (юг совр. Внутренней Монголии) и северо-западных (пров. Ганьсу), хотя остается не ясным, чем объясняется такая ее география. Сегодня известно более 200 гробниц такого рода, сохранивших немало поистине выдающихся произведений изобр. иск-ва, напр., композиции, вошедшие в историю культуры под назв. «Выезд колесниц» («Чэ ма чусин ту», 176) и «Музыкальные и танцевальные представления» («Лэ у байси ту», 80 ×110 см). Первая из них обнаружена (1971) в погребении на терр. совр. уезда Аньпинсянь (вост. часть пров. Хэбэй) и представляет собой грандиозную сцену из четырех фризов, заполненных изображениями 94 колесниц. Вторая картина, украшавшая погребение, открытое на терр. Внутр. Монголии, запечатлела расположенные горизонтальными фризами сцены музыкальных и танц. представлений. В др.-кит. погребальных росписях часто обыгрываются историко-легендарные и религ.-мифологич. сюжеты, включая изображения божеств, мифич. существ и ритуальных церемоний. Независимо от содержания стенописным картинам свойственны горизонтальное расположение сцен, распадающихся на ряд относительно самостоятельных композиций, и вытекающая из этого способа построения дискретность худ. пространства.

К концу дин. Хань содержание погребальной живописи несколько изменилось за счет роста популярности сцен жанрово-повествовательного характера, что повлекло за собой индивидуализацию персонажей. Особое распространение получили т.н. сцены процессий, образованные фигурами следующих друг за другом или участвующих в одном действии людей. Именно картина из Ванду выступает самым ярким их образцом, обладая принципиально новыми худ. достоинствами. Расположенная в верхней части стены длинного коридора, ведущего к погребальной камере, она изображает восьмерых мужчин, облаченных в ритуальные одеяния и словно шествующих в похоронной процессии. Фигуры персонажей обведены черными линиями и раскрашены красной, голубой и желтой красками, их позы естественны и раскованны, каждый образ наделен индивидуальными приметами, а лица нарисованы так, что ощущается чувство скорби, охватившее участников процессии. Отмеченные черты картины из Ванду показывают, что к III в. в кит. погребальной живописи сложилась подлинная концепция портрета.

** *Виноградова Н.А.* Искусство Китая. Альбом. М., 1988; *Городецкая О.И.* Об истоках формирования портрета в Китае // XXIV НК ОГК. Ч. 1. М., 1993; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Ван Жэнь-бо*, *Чжань Янь-хао*, *Ло Чжун-минь*, *Ли Си-син*. Цинь Хань вэньхуа (Культура [эпох] Цинь и Хань). Шанхай, 2001; Лоян гуму боугуань (Лоянский музей гробниц). Лоян, 1987; Чжунго да байкэ цюаньшу (Энциклопедия китайской археологии). Пекин–Шанхай, 1986–1988; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собр. произведений китайского искусства. Живопись). Т. 1. Пекин, 1986; Чжунго хуйхуа цюаньцзи (Полное собр. произведений китайской живописи). Т. 1. Ханчжоу, 1997; Arts of China. Vol. 1. Tokyo, 1968; *Fontein J., Wu Tung.* Unearthing China's Past. Bost., 1973; *Giles H.* An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art. Shanghai, 1918; *Lancman E.* Chinese Portraiture. Tokyo, 1966; *Schloss E.* Art of the Han. N.Y., 1979; *Wu Hong.* Art and Architecture of the Warring States Period // The Cambridge History of Ancient China. From the Origins of Civilization to 221 B.C. / Ed. by M. Loewe, Ed. Shaughnessy. N.Y., 1999.

М.Е. Кравцова

ВАН МЭН

王蒙

Ван Мэн, Ван Шу-мин, прозв. Хуанхэшань-цяо (Дровосек [с] горы Желтого журавля), Сянгуан-цзюйши (Отшельник/Ученый [из] обители Благовонного сияния). 1308, г. Усин (пров. Чжэцзян), — 1385. Один из шести крупнейших, наряду с **Гао Кэ-гуном**, **Ни Цзанем**, **У Чжэнем**, **Хуан Гун-ваном** и **Чжао Мэн-фу**, художников эпохи Юань (1271–1368), традиционно причисляемый также к когорте ведущих пейзажистов этой эпохи — **Юань сы цзя** («четырех [великих] мастеров [эпохи] Юань»).

Приходился внучатым племянником Чжао Мэн-фу. Нек-рое время находился на гос. службе, занимая незначит. должность; приблизительно за два года до падения монг. дин. Юань подал в отставку и, приехав в г. Усин, поселился отшельником в горах Хуанхэшань (на северо-востоке совр. уезда Хансянь, пров. Чжэцзян). Когда именно Ван Мэн примкнул к сторонникам **Чжу Юань-чжана** (1328–1398; см. т. 4) — основателя дин. Мин (1368–1644) — неизвестно, однако вскоре после провозглашения Мин и полного изгнания монголов с терр. Китая он оказался на посту губернатора пров. Тайань (совр. уезд Тайаньсянь, пров. Шаньдун). В таком статусе оставался, видимо, до нач. 1380-х, когда Чжу Юань-чжан начал массовые репрессии против чиновничества, в т.ч. своих бывших соратников (всего в ходе этих репрессий погибло 15 тыс. чел.). По нек-рым сведениям, Ван Мэн, к-рому к тому времени исполнилось уже 77 лет, был обвинен в заговоре против трона, арестован и брошен в тюрьму, где и скончался.

Ван Мэн работал, судя по сохранившимся произведениям, исключительно в пейзаже (*шань-шуй-хуа*, «живопись/изображения гор и вод»), первоначально находясь под определяющим воздействием стилистики Чжао Мэн-фу, пример чему — картина «Си шань гао и ту» («Возвышенное уединение [среди] потоков и гор», 113,7×27,8 см, шелк, тушь, краски, Нац. музей Гугун, Тайбэй). Затем Ван Мэн обратился к манере **Дун Юаня** и др. художников т.н. южной школы (*нань-цзун*, в совр. терминологии «южное пейзажное направление», *наньфан-шаньшуй-хуапай*; см. **Нань-бэй-цзун**) и постепенно создал индивидуальный стиль, основанный на многообразии худ. ориентиров и отличавшийся красочностью колорита и общей декоративностью в сочетании с условностью и фантазийностью манеры письма. Этот стиль, впервые проявившийся в произведениях Ван Мэна «отшельнического» периода, заметен в картинах из коллекции Шанхайского худ. музея «Ду чунь шань шу ту» («Читая в весенних горах», 132,4×55,4 см, бумага, тушь, краски) и «Цин Бянь инь цзюй ту» («Уединение в зеленеющих [горах] Бянь», 141×42,2 см, шелк, тушь), созданных соответственно весной и поздней осенью 1366 и воспроизводящих виды горной местности Бяньшань в окрестностях Усина. Первый из двух свитков, представляющий изображения каменных глыб, поросших могучими соснами, на фоне уходящих ввысь горных круч, сочетает стиль **Ма Юаня**, прославленного живописца эпохи Южная Сун, проявляющийся в трактовке сосен с пышными кронами, изогнутыми стволами и ветвями, и художников академич. пейзажа эпохи Северная Сун в изображении гор. При этом отказ от линеарного рисунка в пользу точечных штрихов придает живописи мягкость, свойственную «южному» пейзажу. Показанный художником ландшафт приобретает условно-обобщенный характер, воплощая общую для юаньской, а затем и минской живописи тенденцию к превращению реального вида в умозрительную живописную композицию, что наиб. отчетливо проявляется в «Цин Бянь инь цзюй ту». Почти все пространство свитка заполнено горами, поднимающимися к центр. пику наподобие морских волн или тел извивающихся драконов. Вершины, трактованные в стиле пейзажиста X в. **Цзюй-жаня**, имеют плавные округлые очертания, тогда как склоны гор выполнены массивными точечными ударами кисти.

Лучшим произведением, наиб. показательным для творч. манеры Ван Мэна, считается картина «Цзюйцюй линь ши ту» («Лесной грот в Цзюйцюй», 68,8×42,5 см, бумага, тушь, краски, Нац. музей Гугун, Тайбэй), в к-рой худ. пространство плотно заполнено изображениями гор причудливых форм, строений, фигур людей, складывающихся в четко структурированный фантазийно-условный ландшафт. Архитектурные сооружения и фигуры образуют отдельные фрагменты в пределах общ. композиции, напоминая прием «сегментного» построения сцен в древних стенописях. Впечатление архаичности живописного стиля еще более усиливается за счет отсутствия попытки передачи атмосферной среды и нарочитой плоскостности в рисунке гор. Вместе с тем свиток отличается виртуозной манерой письма, яркостью цветовой гаммы и своеобр. экспрессивностью.

В эпохи Мин и Цин Ван Мэн единодушно признавался одним из крупнейших художников-пейзажистов в истории нац. живописи. Его тв-во оказало большое влияние на пейзажи многих мастеров этих эпох.

** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р.*, *Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; Сокровища Музея Императорского дворца Гугун. М., 2007; *Пань Тянь-шоу*, *Ван Бо-минь.* Хуан Гун-ван юй Ван Мэн (Хуан Гун-ван и Ван Мэн). Шанхай, 1958; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 4. Пекин, 1986; Шанхай боугуань цзанпинь цзинхуа (Шедевры собрания Шанхайского музея). Шанхай, 2004; *Cahill J.* Hills beyond a River, Chinese Paintings of the Yuan Dynasty 1279–1368. N.Y., 1974; *Lee Shekman E, Ho Wai-kam.* Chinese Art under the Mongols: The Yuan Dynasty (1279–1368). Cleveland, 1968; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 4. L., 1958; *Sullivan M.* Symbols of Eternity: Landscape Painting in China. Stanf., 1979; The Shanghai Museum of Art / Ed. by Zhen Zhiyu. N.Y., 1981.

М.Е. Кравцова

ВАН СИ-МЭН

王希孟

Ван Си-мэн. 1096 — после 1113. Художник-пейзажист кон. эпохи Северная Сун. Обучался в Академии живописи (**Хуа-юань**) в период царствования имп. Хуй-цзуна (1101–1125; см. **Чжао Цзи**), считался наиб. выдающимся ее студентом и был замечен монархом, лично курировавшим деятельность Академии.

Ван Си-мэну принадлежит самое грандиозное произведение в жанре *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», — свиток «Цянь ли цзян шуй ту» («Изображение тысячи *ли* гор и вод», 51,3×1188/1191,5 см, бумага, тушь, краски, Музей Гугун, Пекин). Согласно сохранившимся сведениям, картина создана в 1113, когда художнику не исполнилось и 18 лет; вскоре он тяжело заболел и умер. Написанная интенсивными синими, малахитово-зелеными, коричневыми и охристыми тонами, она воспроизводит фантастическую по масштабу панораму гор, рек и долин, составленную из множества тонко выписанных миниатюрных сцен, включающих птиц на озерах, зверей в лесных чащах, людей, занимающихся разными делами, различимых в мельчайших деталях. Очевидно, что Ван Си-мэн следовал традиции т.н. панорамно-монументального пейзажа, занимавшего господствующее место в академич. живописи на протяжении XI в., и старался решить те же худ. проблемы передачи пространства и многообразия форм природы, что и прославленный северосунский пейзажист **Го Си**: он показывает воду то ровной, то зыбящейся; цепи гор — четкими на переднем плане и туманными вдали. Живописное полотно увлекает своей грандиозностью, масштабностью худ. замысла и великолепием цветовой гаммы.

Важно и то, что картина Ван Си-мэна не совпадает с новым типом — монохромным «облачно-туманным» (*юньу-яньай*) пейзажем, к-рый возобладал в кит. живописи нач. XII в. под влиянием эстетич. установок и творч. экспериментов самодеятельных художников, в первую очередь представителей школы «художников-литераторов» (**вэньжэнь-хуа**). Возможно, ввиду указ. своеобразия автор картины в скором времени был почти полностью забыт. Признание ценности творч. наследия Ван Си-мэна произошло в искусствоведении лишь недавно. Совр. искусствоведы (прежде всего кит. ученые, напр., Чжуан Цзя-и и Не Чун-чжэн) причисляют его к наиб. самобытным пейзажистам Китая, рассматривая тв-во мастера как первую в истории классической кит. живописи попытку возродить «золото-бирюзовый» (*цзиньби-фа* — «правила/законы золота и бирюзы») пейзажный стиль эпохи Тан и более широко — саму школу нац. полихромного пейзажа. Наследниками Ван Си-мэна как инициатора данной живописной традиции в разное время выступали **Цянь Сюань**, **Чжао Мэн-фу**, **Ван Мэн**, **Лань Ин**.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Чжуан Цзя-и*, *Не Чун-чжэн.* Чжунго хуйхуа (Китайская живопись). Пекин, 2000; Чжунго лидай хуйхуа. Гугун боугуань цзан хуацзи (Китайская живопись различных исторических эпох. Коллекция живописных произведений из собрания Музея Гугун). Т. 2. Пекин, 1982; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго хуйхуа цюаньцзи (Полное собрание произведений китайской живописи). Т. 2. Ханчжоу, 1999; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Xu Yanzhong.* Selected Poems and Pictures of the Song Dynasty. Beijing, 2005.

М.Е. Кравцова

ВАН СЯО-НУН

汪笑儂

Ван Сяо-нун. 15.05.1858 — 1918. Актер, драматург. По национальности маньчжур. Получил классич. образование, имел ученую степень. Изучал право, всемирную историю, знакомился с зап. учениями, увлекался психологией и гипнотизмом; интересовался **буддизмом** (см. т. 1), проблемами минералогии и астрономии; занимался медициной и торговым делом, а также рисованием, каллиграфией, игрой на *хуцине*. Часто посещая спектакли труппы «Три празднества», полюбил театр, к-рому посвятил свою жизнь.

В числе немногих профессиональных драматургов Ван Сяо-нун обратился к жанру «новых пьес в современных костюмах», написал пьесы «Полань ванго цан ши» («Скорбь о гибели Польши») и «Люй цзинь сян» («Ящик с золотыми узорами»), проникнутые антиправительственными настроениями. В 1912 в Тяньцзине принял участие в орг-ции и работе Общества по реформе драмы (*Сицзюй гайлан шэ*), стал зам. пред. Ассоциации актеров, написал учебник для театра. В 1915 в Пекине вошел в Общество содействия развитию литературы (*Ивэнь шэ*), поставил еще две свои «пьесы в современных костюмах»: «Сань цянь сань бай сань ши сань» («3333»), «Сянь шэнь шо фа» («Убеждать своим примером»). Лучшими его произведениями признаны пьесы на традиц. сюжеты — «Дан жэнь бэй» («Памятник единомышленникам»), «Ку цзу мяо» («Плач в храме предков»), цикл «Сань ма» («Три проклятия») и др. Написанные о событиях далекого прошлого, они имели для зрителей вполне совр. звучание. В общей сложности написал более 30 пьес, большинство из к-рых предназначалось для пекинской муз. драмы (*цзинси*).

Как актер обладал чеканной дикцией, даром импровизации, владел тонкими приемами актерской выразительности. В 1915 Ван Сяо-нун, игравший тогда в лучших спектаклях своего репертуара — «Сянь ди ту» («Пожалование земель») и «Ма цянь по шуй» («Расплескать воду перед конем»), познакомился со знаменитым впоследствии актером **Чжоу Синь-фаном**, к-рый был потрясен необычайно эмоциональным исполнением, в дальнейшем повлиявшим на его собств. творческую манеру. В последние годы жизни Ван Сяо-нуна оба актера нередко выступали в одном спектакле.

***** *Ван Сяо-нун.* Сицзюй цзи (Сборник пьес). Пекин. 1957. ****** *Серова С.* Пекинская музыкальная драма. М., 1970; *Ли Хун-чунь, Дун Вэй-сянь, Цюй Лю-и.* Люэтань Ван Сяо-нун ды бяоянь ишу (Вкратце об актерском мастерстве Ван Сяо-нуна) // Сицзюй бао. Пекин, 1957, № 22.

С.А. Серова

ВАН ТИН-ЮНЬ

王庭筠

Ван Тин-юнь, Ван Цзы-дуань, прозв. Хуанхуашань-чжу (Хозяин гор Желтых цветов). 1151/1156, местн. Хэдун (совр. уезд Юнцзи, пров. Шаньси), — 1202, Яньцзин (совр. г. Пекин). Гос. деятель, литератор, каллиграф и художник, один из ведущих живописцев чжурчжэньского гос-ва Цзинь (1115–1234).

Китаец по происхождению, племянник **Ми Фу** — знаменитого художника и каллиграфа кон. эпохи Северная Сун (960–1127), Ван Тин-юнь родился на территории, захваченной чжурчжэнями и вошедшей в состав основанного ими гос-ва Цзинь (более точно место его рождения иногда соотносят с Сюньюэ, на терр. совр. уезда Гайпин пров. Ляонин). Несмотря на свое происхождение, он уже в возрасте ок. 20 лет (1176) успешно сдал столичный экзамен и, получив высшую ученую степень *цзинь-ши*, сделал в дальнейшем блестящую офиц. карьеру: стал членом **Ханьлинь академии** (см. т. 1) — центр. гуманитарного учреждения, созданного в гос-ве Цзинь, как и экзаменационная система, по подобию соответствующих кит. институтов; незадолго до смерти (1201) занял пост придворного историографа.

Ван Тин-юнь не был лично знаком ни с Ми Фу, к-рый умер в год его рождения, ни с кругом его единомышленников. И все же цзиньский живописец может считаться духовным преемником Ми Фу и продолжателем традиций школы «художников-литераторов» (**вэньжэнь-хуа**). Известно, что он работал исключительно в монохромной технике, варьируя композиции из старых засохших деревьев, камней и бамбука, что видно на единственном сохранившемся его произведении — горизонтальном свитке «Ю чжу ку ча ту» («Уединенный бамбук и засохшее дерево», шелк, тушь, Коллекция Фудзи, г. Токио). Тв-во и взгляды Ван Тин-юня оказали существенное влияние на цзиньскую живописную практику, привнесли в нее манеру письма и эстетич. установки, присущие *вэньжэнь-хуа*. Особенно отчетливо это

влияние прослеживается в работах тех мастеров, к-рые были самодеятельными живописцами, подобно самому Ван Тин-юню и кит. «художникам-литераторам». Возникла целая плеяда мастеров, творивших в жанре «живопись бамбука» (**мо-чжу** — «бамбук, [нарисованный] тушью»), следуя стилистике Вэнь Туна и инициированного им течения *Хучжоу чжу-пай* (Хучжоуская школа живописи бамбука). Наиб. известным среди них считается ученый, сановник и поэт Юй Чжун-вэнь (XI — нач. XII в.). Некрые цзиньские живописцы, тоже преимущественно самодеятельные художники, занимавшие высш. посты в центр. администрации, подражали традиции т.н. южной пейзажной живописи (*нань цзун*, в совр. терминологии *наньфан шань-шуй хуа-пай*, «южное пейзажное направление»; см. **Нань-бэй-цзун**), представленной работами «художников-литераторов» и их предшественников. Известно, напр., имя Ли Чжун-люэ (?–1205), по утверждению письм. источников, преуспевшего в имитациях пейзажей Ми Фу. Сохранился анонимный свиток «Дун тянь шань тан ту» («Пещерные небеса, горные залы», 183,2×121,2 см, шелк, тушь, легкая подцветка. Нац. музей Гугун, Тайбэй), подтверждающий факт популярности традиции «южного пейзажа» в гос-ве Цзинь. Мн. специалисты даже считали этот свиток авторской работой знаменитого пейзажиста X в. **Дун Юаня**, настолько точно живопись воспроизводит его манеру. Т.о., с тв-вом Ван Тин-юня и его последователей связан один из самых ярких эпизодов распространения кит. худ. традиций в иной этнокультурной среде.

** Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Лояна. Шанхай, 2002; Чжунго хуйхуа цюаньцзи (Полное собрание произведений китайской живописи). Т. 3. Ханчжоу, 1997–2005; *Bush S.* Chinese Literati on Painting: From Su Shi (1037–1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1556–1636). Cambr., 1971; *Cahill J.* Chinese Painting. Geneva, 1960; *idem*. The Lyric Journey. Poetic Painting in China and Japan. Cambr., 1996; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 2. L., 1958; *Wai-kam Ho*. The Development of Ink Bamboo Painting around Liao-piang School and the Hu-zhow School // Flowers and Birds Motifs in Asia (International Symposium an Art-historical Studies 1). Kyoto, 1982.

М.Е. Кравцова

ВАН-ФУ

王府

Ван-фу — княжеская усадьба (резиденция), жаловалась императором своим родственникам или именитому роду. В Пекине (**Бэйцзин**) *ван-фу* появились при дин. Мин (1368–1644) в годы правления под девизом Юн-лэ (1403–1424). В XV–XVIII вв. занимали целые кварталы Внутреннего города. Усадьбам давались названия по имени их последнего владельца. *Ван-фу* были двух категорий: одни не передавались по наследству, т.к. по законам того времени сын наследовал титул на ранг ниже, чем был у отца, поэтому резиденция переходила к тому, кто получал более высокий титул при дворе; другие по указу императора выделялись именитым родам в знак особых заслуг перед империей в постоянное или длительное владение и передавались по наследству. В подражание императорскому дворцу в княжеских усадьбах сооружались великолепные павильоны в окружении парков.

В нек-рых из сохранившихся в совр. Пекине *ван-фу* располагаются гос. административные и культурно-просветительские учреждения, остальные превращены в музеи. Напр., в усадьбе князя Ли после 1949 размещалось Мин-во внутренних дел КНР; в подворье князя Кэ-циня сейчас находится средняя школа; в резиденции князя Шунь-чэна заседает НПКСК; в фамильной усадьбе князя Чуня (седьмой сын имп. Дао-гуана, 1821–1850) с 1981 находится дом-музей **Сун Цин-лин** (1893–1981; см. т. 4). Усадьба расположена на берегу оз. Шичахай, хорошо сохранилась и славится красивым садом. На противоположном берегу Шичахай расположена резиденция князя Гуна (в наст. вр. — Академия искусств при Мин-ве культуры КНР), к-рая описана в знаменитом романе **Цао Сюэ-циня «Хун лоу мэн»** («Сон в красном тереме», XVIII в.; обе ст. см. т. 3). Одна из самых больших и хорошо сохранившихся княжеских резиденций в плане состоит из трех частей: восточной, западной и центральной, к-рая и есть собственно резиденция князя. Главный павильон не сохранился; замыкающий жилую часть двухэтажный павильон (реставр. в 1986–1987) длиной 180 м использовался князем как хранилище для его коллекции. Позади павильона находится парк, созданный в лучших традициях кит. паркового иск-ва. В нем устроен крошечный пруд в форме раскинувшей крылья летучей мыши — символа счастья, возведены искусств. горки из камней *тай-ху-ши*. Особого внимания заслуживает зал княжеского театра, в к-ром точно воспроизведена обстановка XIX в. В его интерьере использовано многократно повторяющееся стилизованное изображение летучей мыши.

** *Рычило Б., Солнцев М.* Пекин. Новый русский путеводитель по достопримечательностям столицы Китая. М., 2000, с. 210–212.

По материалам Б.П. Рычило и М.В. Солнцева

ВАН ХУЙ

王翬

Ван Хуй, Ван Ши-гу, Ван Цюй-цяо; псевд. Шигу-цзы, Гэнъянь, Гэнъянь-вайши, Гэнъянь-елао, Гэнъянь-лаожэнь, Гэнъянь-саньжэнь, Сюэли-даожэнь, Сянвэнь и др. 1632, Юйшань (совр. Чаншу, пров. Цзянсу), — 1717. Художник.

Родился в семье художника в третьем поколении, начал рисовать еще в детстве и сразу проявил недюжинные способности. Ван Цзянь (1598–1677), один из ведущих художников своего времени, по традиции включаемый в когорту **Цин чу лю да цзя** («шесть великих мастеров начала [дин.] Цин»), взял Ван Хуя учеником, посоветовав больше изучать секреты мастерства великих живописцев прошлого. Со временем, вынужденный уехать в др. место в связи с новым назначением на службу, Ван Цзянь представил его своему другу Ван Ши-миню (1592–1680), столь же изв. мастеру живописи. Став учеником Ван Ши-миня, Ван Хуй вместе с ним совершил большую поездку по р-нам к югу и северу от р. Янцзы, во время к-рой смог изучить и скопировать большое кол-во классических произведений в коллекциях друзей нового наставника. Ван Хуй поддерживал дружеские отношения с **Юнь Шоу-пином** (1633–1690), сторонником «реалистической» живописи с натуры (*се шэн*), что, возможно, оказало влияние и на позицию в живописи самого Ван Хуя. Тем не менее на протяжении всей жизни копирование, подражание и интерпретация старых мастеров оставались лейтмотивом его тв-ва. Благодаря таланту и трудолюбию, работая зачастую даже ночью при свечах, Ван Хуй добился блистательных успехов и широкого признания. В 1672, когда, по выражению О. Сирена, он был еще молодым человеком, а известность его была умеренной, Чжоу Лян-гун (1612–1672), видный чиновник, каллиграф, художник, литератор, коллекционер и эксперт по живописи и каллиграфии, писал о Ван Хуе как о величайшем художнике среди тех, кто родился за последние сто лет, и сообщал о том, что копии (**линь [2]**), выполненные Ван Хуем, практически не отличались от оригиналов, так что нек-рые использовали их в корыстных целях — монтировали в старинном стиле и выдавали за подлинники. В нач. 1690-х его слава достигла двора, и имп. **Кан-си** (прав. 1662–1722; см. т. 4) после своей второй инспекционной поездки в южные провинции (1689) назначил его руководителем группы художников, к-рым было поручено написать 12 горизонтальных свитков под общим назв. «Кан-си нань сюнь ту» («Инспекционная поездка [императора] Кан-си на юг»). Сообщалось, что наследный принц, будущий имп. Юн-чжэн (прав. 1723–1735), пригласил мастера к себе, принимал как равного, попросил исполнить для него картину и, восхищенный результатом, написал большими иероглифами строку из стихов поэта IV–V вв. **Се Лин-юня** (см. т. 3) «Ослепительный свет гор и вод» (*Шань шуй цин хуй*). Знаки *цин-хуй* («ослепительный свет») Ван Хуй впоследствии использовал в качестве одного из своих псевдонимов.

Творч. наследие Ван Хуя велико, мн-во его работ находится и в коллекциях за пределами Китая. Большинство их — произведения, помеченные в авторских надписях как копии, подражания или интерпретации картин изв. мастеров периодов Тан, Сун, Юань и Мин. Ван Хуй оставил, наверное, так много датированных работ, как никто другой. Однако на их основе трудно проследить эволюцию в худ. пристрастиях или в тв-ве Ван Хуя. По его собств. словам, он многие годы не мог найти правильного пути, не зная, какой из многочисл. худ. школ, существовавших в то время, надо следовать, пока не понял, что необходимо использовать все лучшее, что есть у разных мастеров и в разных направлениях. Нек-рые историки кит. иск-ва, в частн. О. Сирен, не очень высоко ставили творч. потенции Ван Хуя, причисляя его к эклектикам, хотя и отдавали дань технич. совершенству его живописи. Но начиная с 1980-х среди кит. авторов стало преобладать др. отношение к Ван Хую. Подчеркивается, что, в отличие от Ван Цзяня и Ван Ши-миня, он не только копировал своих предшественников: источником его тв-ва были и старые картины, «хранящиеся в сундуках», и наблюдения живой природы. Используя достижения выдающихся мастеров прошлого, Ван Хуй создал собств. стиль, отличающийся удивительным богатством и разнообразием худ. приемов. По наиб. полному жизнеописанию Чжан Гэна (1685–1760), художника и теоретика, автора неск. книг по иск-ву, Ван Хуй умер в возрасте 89 лет, т.е. в 1720, что маловероятно. Судя по 71 зафиксированной датированной работе, творч. период продолжался с 1653 по 1716. До 1660 в авторских надписях имя Ши-гу не встречается. С 1676 по 1685 художник чаще всего подписывался сочетанием Ши-гу Ван Хуй, а после 1690 иногда использовал псевд. Гэнъянь. Печати: *И цзай дань цю хуан э бай ши цин тэн чжи цзянь*, *Шан ся гу цзинь*, *Хуа чань*, *Си шуан*, *Си шуан гэ* и др.

Кит. искусствоведами Ван Хуй по традиции включается в группы *сы* (*да*) *Ван* — «четыре (великих) Вана» (см. **Цин сы Ван** — «четыре [мастера по фамилии] Ван [раннего периода дин.] Цин» и *Цин чу лю да цзя*). Кроме того, он считается главой *Юйшань-пай* — Юйшаньской школы раннецинской пейзажной живописи,

ответвления Сучжоуской школы (**У-пай**). В рамках *Юйшань-пай* работали мн. последователи этого художника.

** *Цуй Цзинь, Сунь Бао-фа.* Цун сы Ван-ды цзопинь-чжун цзецзянь се шэнмо (Что можно использовать в произведениях Четырех Ванов) // Мэйшу. 1980, № 8; *Чэнь Цзинь-лин.* Циндай чжоюэ хуацзя Ван Ши-гу (Выдающийся художник периода Цин Ван Ши-гу) // Там же; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. l–7. L.–N.Y., 1956–1958.

См. также лит-ру к ст. **Гай Ци**.

В.Л. Сычёв

ВАН ЧУН

王寵

Ван Чун, Ван Люй-цзи, прозв. Яишань жэнь. 1494, Чанчжоу (совр. Сучжоу, пров. Цзянсу), — 1533. Каллиграф, живописец, представитель направления **У-пай** (Сучжоуская школа).

Прожив всего 40 лет, занял место рядом с такими каллиграфами, как **Чжу Юнь-мин** и **Вэнь Чжэн-мин**, составив с ними группу т.н. «трех корифеев из У [пров. Цзянсу]» (*У чжун сань цзя*). Этот факт вызывал у кит. знатоков всех последующих веков, в т.ч. совр. авторов, неизменное и оправданное удивление. Будучи младше Вэнь Чжэн-мина на 24 года, он как каллиграф стал известен раньше него. Причина тому — феноменальная одаренность Ван Чуна и его одержимость каллиграфией, к-рой он предавался с необыкновенным трудолюбием. Оставил после себя множество произведений, в т.ч. и живописных. Немалую роль в его успехах играл и его учитель, известный, но позднее забытый каллиграф Цай Юй (ок. 1470–1541), учившийся в свое время у Чжу Юнь-мина.

Ван Чун работал в уставе, *синшу* и скорописи. В первых двух почерках делал короткие интервалы между знаками в столбцах. Иероглифы имеют квадратный формат, но его энергопотоки *ши* [*5*] округлы. Нек-рые откидные растянуты в длину в духе танского **Юй Ши-наня**. Техника работы кистью Ван Чуна восходит к мастерам династий Цзинь и Тан, но он синтезирует каллиграфич. наследие в богатейших метаморфозах собств. стиля, поразительного для 30-летнего человека. Кисть Ван Чуна движется легко и очень естественно. Кит. знатоки отмечают, что в его манере сочетались необычайность и возвышенность Чжу Юнь-мина и гармоничность и утонченность Вэнь Чжэн-мина. Знаменит горизонтальный свиток Ван Чуна «Цянь цзы вэнь» («Пропись „Тысячи иероглифов“»; см. т. 5 **«Цянь цзы вэнь»**) из тайбэйского музея Гугун, выполненный почерком *чжанцао*. Техника письма восходит к «Ши ци те» **Ван Си-чжи** (см. т. 3; также **Эр Ван**). Считается, что среди минских каллиграфов никто так глубоко не постиг секрет этого выдающегося памятника и не воплотил его в собственной стилистич. манере. О последней говорили, что «в изысканном видно грубое» (*цяо чжун цзянь чжо*), а «через грубое уловлено утонченное» (*и чжо цюй цяо*).

** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Сюй Ли-мин.* Чжунго шуфа фэнгэ ши (История стилей китайской каллиграфии). Хэнань, 1992; *Хуан Дунь.* Юань Мин шуфа (Каллиграфия [периодов] Юань, Мин). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Fu Shen C.Y.* Chinese Calligraphy in the Jade Studio Collection // The Jade Studio: Masterpieces of Ming and Qing Painting and Calligraphy from the Wong Nan-p'ing Collection. New Haven, Yale University Art Gallery, 1994; *Hyland A.R.M.* The Literati Vision: Sixteenth-century Wu School Painting and Calligraphy. Memphis, 1984.

В.Г. Белозёрова

ВАН ШИ-ШЭНЬ

汪士慎

Ван Ши-шэнь, Ван Цзинь-жэнь, псевд. Ваньчунь-лаожэнь, Ганьцюань-шань-жэнь, Сидун-вайши, Цифэн-цаотан, Цифэн-цзюши, Цзоман-шэн, Чаолинь. 1686, Хайян (совр. Сюнин, пров. Аньхой), — 1759. Изв. художник, каллиграф, резчик печатей, поэт.

Творч. активность художника (по О. Сирену) пришлась на 1730–1750-е, в литре не упоминаются его работы, созданные ранее 1726. К старости Ван Ши-шэнь ослеп на левый глаз, что нашло отражение в тексте нек-рых его печатей и помогает восстановить хронологию создания произведений мастера. Печати: *Бин инь жэнь*, *Во фа*, *Во юй шань фан*, *Фу си*, *Чэн го ли жэнь*, *Шан лю и му чжу хуа шао* и др. Печать *Бин инь жэнь* («Человек, [родившийся в год] *бин-инь*», т.е. 1686) подтверждает год его рождения, а последняя датированная печать *Шан лю и му*

чжу хуа шао (в тексте упоминается потеря одного глаза) свидетельствует о том, что это случилось не позднее 1742.

Художник творил преимущественно в жанре *хуа-няо* («[живопись/изображения] цветов и птиц»), особенно любил изображать цветы сливы *мэйхуа* и нарциссы. Работая в Янчжоу, поддерживал приятельские отношения с **Хуа Янем** (1682–1762) и дружившими между собой **Гао Сяном** и **Цзинь Нуном**. Этих художников обычно относят к группе **Янчжоу ба гуай** («восемь чудаков из Янчжоу»), в к-рую включаются также: **Чжэн Се** (1693–1765), Ли Шань (1686–1767), Ло Пинь (1733–1799), Хуан Шэнь (1687 — после 1768) и Ли Фан-ин (1695–1754). Они унаследовали традиции живописи в свободной манере *се-и* минского **Сюй Вэя** (1521–1593) и раннецинских «независимых» (*цзай-е*) художников **Ши-тао** (1641–1719?) и **Чжу Да** (1626–1705).

** *Соколов-Ремизов С.Н.* Восемь янчжоуских чудаков. Из истории китайской живописи XVIII в. М., 2000; Янчжоу ба гуай чжань (Выставка произведений Восьми чудаков из Янчжоу) / The Eight Masters of Yangzhou. Токио, 1986; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. l–7. L.–N.Y., 1956–1958.

См. также лит-ру к ст. **Гай Ци**.

В.Л. Сычёв

ВАН ШЭНЬ

王詵

Ван Шэнь, Ван Цзинь-цин. 1037/1048, обл. Тайюань (в совр. пров. Шаньси), — 1093/1104. Политик, художник, один из крупнейших живописцев 2-й пол. эпохи Северная Сун.

Происходивший из древнего аристократического рода, Ван Шэнь женился на принцессе крови (дочери имп. Ин-цзуна, прав. 1064–1067), получил удельное владение и нек-рое время занимал высокие гос. должности, в т.ч. пост военного губернатора (*юйши*) пров. Личжоу (на юге совр. пров. Шэньси). Родство с августейшим домом и высокий обществ. статус не уберегли его от опалы, побудившей Ван Шэня отказаться от полит. карьеры и полностью посвятить себя изучению классич. лит-ры, коллекционированию произведений иск-ва и живописному тв-ву. Он стал одним из первых представителей столичной знати, установившим личные дружеские контакты с такими наиб. прославленными представителями школы «художников-литераторов» (**вэньжэнь-хуа**), как **Су Ши** (1036–1101; см. также т. 2, 3), **Ли Гун-линь** и **Ми Фу**. Интерес к «художникам-литераторам» видится симптоматичным для Ван Шэня, если учесть, что он изначально относился к числу наиб. консервативно настроенных столичных мастеров и ценителей живописи. Не будучи студентом Академии живописи (**Хуа-юань**), Ван Шэнь прошел обучение непосредственно у **Го Си**, ведущего художника-академиста, восприняв от него традицию т.н. панорамно-монументального стиля и преклонение перед манерой знаменитого мастера X в. **Ли Чэна**. Кроме того, Ван Шэнь находился под определенным влиянием «золото-бирюзового стиля» (*цзиньби-фа*, «правила/законы золота и бирюзы») — академич. пейзажа эпохи Тан, ярко представленного в живописи **Ли Чжао-дао**. Самым характерным произведением «академического» этапа тв-ва мастера является свиток «Юй цунь сяо сюэ цзин ту» («Рыбацкая деревня под первым снегом», 44,5×219 см, шелк, тушь, легкая подцветка, Музей Гугун, Пекин), имеющий четкое диагональное построение, при к-ром вся правая часть полотна заполнена «стеной» вздымающихся пиков. На передний план вынесено изображение сосны (копирующее манеру живописи деревьев Ли Чэна), к-рая выступает в роли меридиана, обозначая центр. вертикаль свитка. На левой стороне картины ширится водное пространство, окаймленное горной цепью — «осциллограммой» причудливо-фантазийных силуэтов на заднем плане.

Совершенно иначе выглядит картина «Янь цзян де чжан ту» («Река в тумане и застывшие пики», 45,3×165,5 см, шелк тушь, легкая подцветка, Шанхайский худ. музей), написанная по мотивам стихов Су Ши, что знаменовало поворот к тв-ву «художников-литераторов». Этот свиток категорически противоречит всем академич. принципам. Приблизительно две трети его занимает свободное пространство, создающее впечатление густой туманной пелены. В левой части композиции помещены горы, покрытые деревьями, к-рые, словно скалистый остров, выступают из туманной или водной глади и кажутся призрачным миражом, подобно горам на картинах Ми Фу.

Сохранились сведения о создании Ван Шэнем пейзажных композиций, следующих манере Ли Чэна, но выполненных в монохромной технике. По мнению последующих критиков, Ван Шэнь сумел выработать собств. стиль, к-рый невозможно свести к манере современных ему художников или мастеров прош-

лого. Признание снискали также его живописные работы в русле «живописи бамбука» (**мо-чжу**, «бамбук, [нарисованный] тушью»), в к-рых художник, по утверждению письм. источников, ориентировался на стилистику Вэнь Туна, проявляя при этом виртуозное владение классич. приемами письма.

Совр. искусствоведы уделяют особое внимание тв-ву Ван Шэня в связи с изучением истории одного из трех генеральных стилистических направлений эпохи Северная Сун — «живописи сановников и аристократов» (*шидафу-хуа*, по терминологии Су Ши), сосуществовавшей с направлением «художников-литераторов» и академич. школой. Направление *шидафу-хуа* представлено работами самодеятельных художников из высших слоев столичной знати (включая принцев крови), к-рые, как и «художники-литераторы», декларировали свободу тв-ва и в этом смысле противопоставляли себя придворным живописцам (*гуньянь-хуацзя*). Считается, что худ. наследие Ван Шэня как одного из лидеров *шидафу-хуа* позволяет проследить эволюцию не только его собств. живописной манеры, но и указ. направления в целом.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго лидай хуйхуа. Гугун боугуань цзан хуацзи (Китайская живопись различных исторических эпох. Коллекция живописных произведений из собрания Музея Гугун). Т. 3. Пекин, 1982; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь китайского искусства) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Шанхай боугуань цзанпинь хуа (Шедевры собрания Шанхайского музея). Шанхай, 2004; *Cahill J.* The Lyric Journey. Poetic Painting in China and Japan. Cambr., 1996; *Murck A.* Poetry and Painting in Song China. The Subtle Art of Dissent. Harvard, 2000; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 2–3. L., 1958; The Shanghai Museum of Art / Ed. by Zhen Zhiyu. N.Y., 1981.

М.Е. Кравцова

ВАНЬШИ СЯНЬШИЧЖУИ

玩世現實主義

Ваньши сяньшичжуи (пренебрежительный/легкомысленный/циничный/цинический реализм, cynical realism, в пер. А.И. Кобзева — глумливый реализм) — ориентированное на обществ.-полит. тематику направление в совр. изобразительном иск-ве, зародившееся в Пекине и ставшее популярным в 1990-е. Возникло как критич. реакция художников на эксцессы **«культурной революции»** (см. т. 4), стимулированная трагическими событиями 1989 и новым культурным климатом в условиях полит. реформ, интеграции в глобальную экономику и раскрепощения сознания. Холодный, трезвый взгляд на мир и социокультурный скептицизм породили «серый юмор» совр. иск-ва. Основным методом *ваньши сяньшичжуи* стало не отображение абсурдных явлений, а именно искажение отдельных элементов реальности для выражения общей абсурдности окружающей жизни.

Его основоположники, художники Юэ Минь-цзюнь (род. 1962, пров. Хэйлунцзян), Ян Шао-бинь (род. 1961, пров. Хэбэй), Ван Цзинь-сун (род. 1963, пров. Хэйлунцзян) — выходцы из известного Поселения художников (*Юаньминьюань хуацзя цунь*) в парке **Юаньминъюань**, худ. богемы, нашедшей убежище от гонений в творческом содружестве и совместном проживании единомышленников. Бедствовавшие из-за невозможности выставляться и продавать картины, молодые таланты создали особый худ. мир, к-рый позднее вызвал обвинения в западничестве. Произведения *ваньши сяньшичжуи* явились первыми ласточками совр. кит. иск-ва на Западе и вызвали активные дискуссии, обусловленные их рассмотрением прежде всего сквозь призму политики, что в свою очередь обернулось популярностью и коммерч. успехом.

Самый яркий и изв. представитель *ваньши сяньшичжуи* — Юэ Минь-цзюнь, автор картин «Тайян» («Солнце»), «Хусян шэцзи» («Перестрелка»), «Бу сюй дун» («Не двигаться!»), «Дунъу-юань» («Зоопарк»), «Тангэ» («Танго»), «Нао хай» («[Бескрайнее] море сознания»), «Тянькун — дунъу — жэнь» («Небо, животное, человек»), «Лацзи шань» («Гора мусора»), «Цзиньсэ гоши» («Золотые плоды»), серии «Гуаньси» («Связь»), «Тоусян» («Портрет»), «Лацзи чан» («Свалка»), тетраптиха «Цзии» («Память»). Практически на всех полотнах он сам изображен с гримасой смеха на лице. Испытав сильное потрясение после событий 1989 на площади Тяньаньмэнь, нашел свой способ «примирения» с окружающей действительностью. Стремясь «сохранить лицо» в любой жизненной ситуации, он прячет свои мысли и чувства за широкой сардонической улыбкой, при этом глаза его ге-

роев всегда остаются печальными, а фигуры будто сжаты от боли. Художник Ян Шао-бинь прославился работами, выполненными в красных тонах. В этом направлении также очень популярен Фан Ли-цзюнь.

** *Ван Фэй.* Китай. Раскрепощенное искусство // ААС. 2008, № 5, с. 75; *она же.* Лю Сяодун и искусство нового поколения // Искусство в школе. 2008, № 2, с. 73–74; *Завадский М.* Очень дорогие китайцы // Эксперт. 2007, № 45 (586); *Митюшина А.* 10 шагов к мировому господству // Афиша. М., 2007; *Неглинская М.А.* Выставка китайских авангардистов «Китай... Вперед!» // XXXIX НК ОГК. М., 2009, с. 362–373; *Люй Пэн.* Чжунго сяньдай ишу ши: 1979–1989 (История современного искусства Китая: 1979–1989). Чанша, 1992; *он же.* Чжунго сяньдай ишу ши: 1990–1999. Чанша, 2000; *Gao Minlu.* Inside Out: New Chinese Art. Berk.–Los Ang., 1998; *idem.* The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art. Buffalo, 2005; *Grosenick U.* China Art Book. Cologne, 2007.

О.И. Курто

ВАН ЮАНЬ-ЦИ

王原祁

Ван Юань-ци, Ван Мао-цзин, прозв. Лутай, Шиши-даожэнь. 1642, Тайцан (пров. Цзянсу), — 1715. Известный художник, эксперт в области живописи и каллиграфии, внук Ван Ши-миня (1592–1680), одного из «шести великих мастеров начала [дин.] Цин» (**Цин чу лю да цзя**). (Ошибочно назван у О. Сирена внуком Ван Ши-чжэня [1634–1711].)

В 1670 получил степень *цзинь-ши*, служил при имп. дворе, был членом академии, занимался экспертизой худ. произведений дворцового собрания, составлением и редактированием ряда каталогов и др. работ по иск-ву. Работал в жанре пейзажа, особенно успешно в обл. интерпретации древних мастеров (*фангу*), стилизуя, в частн., пейзажи **Цзюй-жаня** (кон. X — нач. XI в.) и **Хуан Гун-вана** (1269–1354).

Творч. наследие Ван Юань-ци достаточно велико: в Шанхайском словаре зафиксировано более 90 его печатей, 50 образцов подписи, а в аннотированные списки О. Сирена включено более 130 его известных свитков и альбомов. Самые ранние датированные работы относятся к 1671. В качестве особенно характерной черты его живописи отмечают использование многочисл. параллельных штрихов с чуть размытыми краями, от чего возникает ощущение влажной атмосферы пейзажа. Ван Юань-ци подписывался обычно полным именем или, начиная с 1690-х, псевдонимом Лутайци. Хотя этот псевдоним не отмечен в кит. словарях, по-видимому, его все же следует признать за одно из имен художника, поскольку мн. его подписи к известному *хао* Лутай добавляют не все имя мастера, а лишь его второй иероглиф. Печати Ван Юань-ци: *Гу ци чжай*, *Мо си*, *Сань мэй* (в виде тыквы-горлянки), *Цан жунь*, *Сао хуа янь*, *Си лу хоу жэнь* (потомок Ван Ши-миня), *Хуа ту лю юй жэнь кань* и др.

По мнению кит. критики, свои наиболее удачные произведения Ван Юань-ци создал в среднем возрасте, а в конце жизни его живопись теряет цельность и ясность худ. языка. Тем не менее Ван Юань-ци включают в когорту «четырех (великих) Ванов» (*сы* (*да*) *Ван*, см. **Цин сы Ван**), он также считается одним из «шести мастеров начала [периода] Цин», видным представителем т.н. официального направления (*чжэнтун-пай*) в цинской живописи, оказавшим особенно большое влияние на находившуюся в русле офиц. искусства Лоудунскую школу пейзажа (**Лоудун-пай**). Учениками и последователями Ван Юань-ци были мн. художники, в т.ч. его родственник Ван Юй (1681–1739), к-рого относят к группе «четырех малых/младших Ванов» (**сяо сы Ван**).

** Цзяньмин мэйшу цыдянь (Краткий словарь по изобразительному искусству). Харбин, 1982; Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи (Подписи и печати китайских каллиграфов и живописцев). Т. 1–2. Шанхай, 1987; China: The Three Emperors, 1662–1795. L., 2005; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. I–7. L.–N.Y., 1956–1958.

В.Л. Сычёв

ВОНГ КАР-ВАЙ

王家衛

Вонг Кар-вай, Ван Цзя-вэй. Кинорежиссер (Сянган/Гонконг). Род. в 1958 в Шанхае. В 1963 семья эмигрировала в Сянган. В 1981 закончил Политехнический ун-т (по спец. «беспроводная связь»), в 1982 поступил на курсы режиссеров и сценаристов при Радиокомитете Сянгана и в течение 5 лет писал сценарии. С именем Вонг Кар-вая связывается становление постмодернистского течения в кит. кинематографии.

Сегодня Вонг Кар-вай — самый известный азиатский режиссер, участник крупнейших мировых кинофестивалей, каждый фильм к-рого становится культурным событием. Начав с постановки боевиков — криминальных («Пока не высохнут слезы») и «исторических» («Прах времен»), Вонг Кар-вай быстро стал лидером в мире совр. кинематографии. Гл. роль в его фильмах играют не люди,

а настроения, чувства и воспоминания, поток к-рых захватывает зрителя. Сюжеты у Вонг Кар-вая, как правило, имеют неск. линий, развивающихся параллельно друг другу, что делает практически невозможным пересказ содержания: при очень глубоком чувстве внутр. логики событий повествование выглядит произвольным и почти несвязным, фразы — незаконченными, кадры — случайными. Режиссер насыщает внимание зрителя обилием тонких деталей, ярких, но «ускользающих» ощущений; его работы, по мнению мн. критиков, отличаются субъективным импрессионистским ракурсом и способны пробудить пессимистич. настроения. Однако фиксируемый критикой «импрессионизм», характерный уже для работ кон. 1980–1990-х («Пока не высохнут слезы», «Падшие ангелы»), основан на бескомпромиссном авторском выборе и представляет собой легко узнаваемый почерк Вонг Кар-вая. Его фильмы отмечены обилием долгих крупных планов, «удерживающих» лицо героя, даже когда тот бездействует, молчит или спит, что заставляет всматриваться в такие заурядные детали, к-рые обычно не фиксируются сознанием. Культивируя свойство так пристально и отстраненно рассматривать жизнь, Вонг Кар-вай, возможно, «цитирует» Энди Уорхола (1928–1987), что выступает характерной приметой иск-ва постмодернизма. Уорхол, посвятивший свой дебютный фильм «Сон» (1963) простой фиксации данного процесса, первым противопоставил любительские ленты, «неряшливо» снятые ручной камерой, голливудским драматургическим и операторским клише, как и в своих станковых работах, возведя банальность в ранг иск-ва. При отмеченном сходстве фильмы «харизматического» мастера поп-арта и совр. кит. «культового» режиссера различаются по настроению: если тв-во Уорхола стимулировали «страх перед жизнью и боязнь смерти» (как проницательно заметил К. Хоннеф), то Вонг Кар-вай с поистине буд. мудростью предлагает зрителю полюбить в себе человека.

Вонг Кар-вай может долго переснимать отд. эпизоды сценария, способен внезапно переписать сцену прямо на съемочной площадке, параллельно снимать две разные ленты («Чунцинский экспресс» и «Прах времен») или на неопределенное время отложить работу над одним фильмом и взяться за другой. Так, критики иронизировали по поводу снимавшегося примерно пять лет фильма «2046», замечая, что он, возможно, выйдет на экраны к дате, указанной в названии. Фоном многих историй выступает Гонконг с его трущобами, улицами, неопрятными квартирами и кафе — большой и не всегда киногеничный вост. город, каким он видится автору. После выхода «Чунцинского экспресса» Квентин Тарантино пригласил Вонг Кар-вая в США.

С начала 2000-х режиссер был занят в реализации междунар. проектов (напр., в задуманном М. Антониони фильме «Эрос»/ «Eros»); возглавлял жюри МКФ в Каннах (2006), став первым режиссером из Азии в этой роли. Его последние худ. фильмы имеют «американские» имена, предполагают участие зап. актеров (в т.ч. Э. Харрис, Н. Портмэн, Дж. Лоу, Р. Уайз) и съемки за пределами Гонконга: в авг. 2006 во время работы в Мемфисе над фильмом «Мои черничные ночи» Вонг Кар-вай стал и первым знаменитым китайцем, к-рому был вручен символический ключ от этого амер. города. На фоне столь лестного признания режиссер остается верен себе, и предпринимаемые им талантливые попытки решения общечеловеческих проблем удерживают Вонг Кар-вая в фокусе внимания интернациональной зрительской аудитории. С 1996 снимает и короткометражные фильмы.

Худ. фильмы: 1989 — «Ван Цзюэ–Кармен» / «Ван Цзюэ–Ка-мень» (заруб. назв. «Пока не высохнут слезы»); 1990 — «А-фэй чжэн чжуань» («Подлинная история А-фэя»; заруб. «Дикие дни»); 1994 — «Дун се си ду» («Порок повсюду», заруб. «Прах времен»; приз Венецианского фестиваля); 1995 — «Чунцин сэньлинь» («Чунцинский лес», заруб. «Чунцинский экспресс»); 1996 — «Доло тяньши» («Падшие ангелы»); 1997 — «Чунь гуан чжа се» («Внезапная весна», заруб. «Счастливы вместе»; приз за режиссуру Каннского МКФ); 2000 — «Хуаян няньхуа» («Пестрые годы», заруб. «Любовное настроение»); 2004 — «Эр лин сы лю» («2046», приз кинофестиваля в Сан-Себастьяне, Испания); 2006 — «Eros» («Эрос», эпизод «Рука Духа любви», заруб. «Рука»); 2007 — «My Blueberry Nights» («Мои черничные ночи», пр-во Китай–Гонконг–Франция); 2007 — «Chacun son cinéma» («У каждого свое кино», эпизод «Я проехал 9000 км, чтобы отдать его вам»); 2009 — «Прах времен» (авт. редакция картины 1994, адаптированная к условиям амер. кинорынка); 2009 — «The Lady from Shanghai» («Леди из Шанхая»); 2009 — «Beggar So» («Нищий Со», в процессе съемок); 2010 — «Идай цзунши» («Время Учителя», в процессе съемок).

** История зарубежного кино. М., 2005; *Соколова К.* Великий немой // Революционный гламур. М., 2005; *Хоннеф К.* Уорхол. М., 2008; Дяньин ишу (Китайское кино). Пекин, 2002, № 1, с. 96–103.

С.А. Торопцев, М.А. Неглинская

ВЭЙ ЯНЬ

韋偃

Вэй Янь. Художник эпохи Тан (618–907). Род. в г. Чанъань (совр. г. Сиань, пров. Шэньси).

Наиб. полные сведения о жизни и тв-ве Вэй Яня содержатся в трактате IX в. «Тан-чао мин хуа лу» («Записи о прославленных картинах/живописцах династии Тан») Чжу Цзин-юаня (вар. Чжу Цзин-сюань). Сообщается, что Вэй Янь, будучи уроженцем столицы, уехал на юго-зап. периферию империи (в обл. Шу, совр. пров. Сычуань) и жил там затворником; «искусно рисовал пейзажи, деревья, человеческие фигуры [...]; едва заметным движением своей кисти из Юэ он вызывал к жизни лошадей под седлом и людей, горы и воды, подернутые дымкой [...]. Рисуя горы, он клал тушь круговым движением, рисуя воды — растирал тушь рукой. Благодаря такой тонкой работе его пейзажи выглядели совсем как настоящие» (пер. В.В. Малявина). Из приведенной характеристики следует, что Вэй Янь, в отличие от большинства живописцев эпохи Тан, работал преимущественно в станковой живописи и в жанре пейзажа *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод». В последующих сочинениях, включая трактат нач. XII в. «Сюань-хэ хуа пу» («Каталог живописи [периода правления под девизом] Сюань-хэ»), перечисляются названия ок. 30 его произведений, напр., «Сань ма ту» («Три коня»), «Сун ши ту» («Сосны и камни»), «Гу бо ту» («Старый кипарис»).

В историю кит. живописи Вэй Янь вошел в качестве мастера анималистич. жанра внутри *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», конкретно — мастер изображения лошадей. Однако единств. материальным свидетельством его тв-ва является свиток «Му фан ту» («Табун на выпасе»), известный в копии (46,3×429,8 см, шелк, тушь, краски, Музей Гугун, Пекин), выполненной изв. живописцем эпохи Сев. Сун **Ли Гун-линем**. Картина — самое грандиозное произведение в анималистич. жанре не только эпохи Тан, но и кит. станковой живописи в целом. Пространство свитка плотно заполнено изображениями 1228 фигур лошадей, скачущих, играющих друг с другом, валяющихся на траве, и 140 фигур людей — конюхов, пастухов и наблюдающих за ними чиновников. Обилие деталей и сложность композиции не исключают динамичности и экспрессии, особенно удивительных в сочетании с тщательностью проработки фрагментов. Очевидны также великолепное знание художником натуры и его умение убедительно передавать разл. ракурсы и позы животных и людей.

Вэй Янь попал в поле зрения совр. искусствоведов относительно недавно, и все же его с полным правом можно назвать выдающимся художником-анималистом Китая и создателем особого — «панорамного» варианта анималистич. жанра, в к-ром бесчисл. табуны лошадей, по-видимому, сделались живописным воплощением идеи могущества гос-ва (словосочетание «табун на выпасе» созвучно термину *му фан* — «управлять окраинными землями», в переносном смысле — «держать [варваров] в порядке»). Этот вариант анималистич. жанра продолжил свое существование и в эпоху Сев. Сун, о чем свидетельствуют упоминания картин под названием «Бай ма ту» («Сто коней») в письм. источниках. Сохранилось анонимное произведение на этот сюжет (26,7×302,1 см, шелк, тушь, краски, Музей Гугун, Пекин), датируемое совр. специалистами 2-й пол. XI — XII в. и, возможно, являющееся копией еще одного, под тем же названием, свитка Вэй Яня.

* *Чжу Цзинсюань.* Записи о прославленных живописцах династии Тан // Китайское искусство / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. В.В. Малявина. М., 2004. ** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 2. Пекин, 1986; Чжунго хуйхуа цюаньцзи (Полное собрание произведений китайской живописи). Т. 1, 3. Ханчжоу, 1997–1999.

М.Е. Кравцова

ВЭН ФАН-ГАН

翁方綱

Вэн Фан-ган, Вэн Чжун-сюй, прозв. Тань-си, Су-ци. 1733, Пекин, — 1818. Ученый, критик, поэт, каллиграф, представитель «направления изучения прописей» (*те-сюэ-пай*).

Выходец из бедной семьи, благодаря уникальным способностям смог сдать экзамены на высшую степень *цзинь-ши* в 19 лет (1752), что стало возрастным рекордом эпохи. Занимал высокие посты при дворе и был одним из составителей каталога книг императорской б-ки «Сы ку цюань шу цзун му» («Аннотированный сводный каталог всех книг по четырем разделам»; см. т. 4 **Мулу**; «**Сы ку цюань шу**»). За заслуги на этом поприще в 1814 получил 2-й ранг знатности. Материальное благополучие позволило ему стать крупным коллекцио-

нером и меценатом, щедро помогавшим начинающим талантам. Хотя он усердно изучал надписи на древних бронзовых сосудах и стелах, в собственном тв-ве он больше ориентировался на стиль танских мастеров, в первую очередь на **Оуян Сюня** и **Юй Ши-наня**. Влияние этих каллиграфов ощутимо в его произведениях почерком *синшу*. Структура его знаков великолепна по своей четкости, динамическому балансу и компактной собранности черт. Глубина тушевого тона кажется бесконечной. Формат знаков заметно вытянут по вертикали, что усиливает общую упругость каллиграфич. пластики. Вэн Фан-ган удивлял современников своими способностями на протяжении всей жизни. Обладая редким зрением и отличаясь точностью руки, он за месяц до смерти в возрасте 85 лет за один день написал на каждом из десяти зерен кунжута по четыре благопожелательных иероглифа.

** *Лю Хэн*. Цин-дай шуфа (Каллиграфия эпохи Цин). Цзянсу, 1999; *Сюй Ли-мин*. Чжунго шуфа фэнгэ ши (История стилей китайской каллиграфии). Хэнань, 1992; *Чжу Жэнь-фу*. Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *Шэнь Инь-мо*. Лунь шу цун гао (Сборник статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981.

В.Г. Белозёрова

ВЭНЬЖЭНЬ-ХУА

文人畫

Вэньжэнь-хуа — «живопись образованных/культурных людей/литераторов». Предложенный одним из крупнейших теоретиков и историков живописи эпохи Мин (1368–1644) **Дун Ци-чаном**, термин употребляется в двух осн. значениях. В широком смысле он прилагается к тв-ву непрофессиональных (самодеятельных) художников, т.е. людей, к-рые вообще не состояли на службе (что было достаточно редким явлением для кит. имперского об-ва, за исключением монашествующих) или, будучи чиновниками, занимались живописью для собств. удовольствия, на досуге. В более узком смысле так обозначается творч. объединение, сложившееся вокруг знаменитого деятеля культуры (мыслителя, литератора) эпохи Северная Сун (960–1127) **Су Ши** (см. также т. 2, 3) и созданное его членами стилистич. направление в живописи, нередко называемое «школой художников-литераторов» (по одному из принятых словарных значений *вэньжэнь* — «литератор, писатель»).

В работах самого Су Ши употребляется термин — *шижэнь-хуа* («живопись чиновников»), в к-ром акцентируются не личные качества человека, а его социальный статус. Тем самым Су Ши впервые в истории кит. эстетической мысли заявил о принципиальных различиях между тв-вом самодеятельных и профессиональных художников, под к-рыми подразумевались члены Академии живописи (**Хуа-юань**) и все придворные живописцы (*гуньянь-хуацзя*). Вынужденные работать на заказ, они должны были подчиняться официально принятым эстетическим установкам и личным худ. вкусам монархов и знати. Тогда как люди, исполнявшие обязанности чиновников и занимавшиеся тв-вом ради собств. удовольствия, были, по мнению Су Ши, полностью свободны от таких внешних идеологич. и эстетических императивов. То, что положение художника-любителя является определяющим критерием традиции *вэньжэнь-хуа*, признает и большинство совр. ученых.

Хотя Су Ши считается гл. идейным вдохновителем школы «художников-литераторов», он не оставил после себя обобщающего теоретич. труда. Его взгляды, составляющие эстетич. программу этой школы, изложены в виде отд. высказываний, данных в различных сочинениях — поэтич. произведениях, заметках, эссе, письмах, надписях на картинах и т.д. К теоретич. проблемам живописного тв-ва обращались и мн. единомышленники Су Ши: его брат **Су Чэ** (1039–1112; см. т. 3), друзья — двоюродные братья Чао Бу-чжи (1053–1110) и Чао Юэ-чжи (1059–1129), каллиграф и поэт **Хуан Тин-цзянь** (1045–1105), Чэнь Ши-дао (1053–1101), а также участник этого творч. объединения **Ми Фу**.

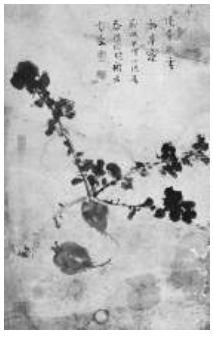
В искусствоведческой лит-ре общепринято мнение, что теоретич. построения Су Ши опираются на натурфилос. представления и эстетические воззрения, идущие от даосской (*дао-цзяо*; см. т. 1 **Даосизм**) философии и учения буд. школы *чань* (**чань-цзун**; см. т. 2). В центре его рассуждений находится проблема вдохновения в аспекте способов достижения максимальной свободы творч. акта, определяемой в оригинальной терминологии как «исключительность» (*и-пинь*, *и-гэ*). Согласно Су Ши, живопись должна передавать не формальные особенности натуры, а ее внутр. смысл, раскрывающийся человеку через спонтанно-интуитивное постижение окружающей действительности. Исходя из

этого тезиса, он опровергает надобность точного воспроизведения реалий и предметов («безжизненных оболочек», в его терминологии). Природный объект есть не более чем сырой материал, к-рый должен претерпеть качеств. трансформацию в процессе перевода его в худ. образ. Значит, содержание, изобр. ряд и манера исполнения живописного произведения полностью зависят от личности художника — его жизненных, мировоззренческих позиций, индивидуального живописного почерка, а также сиюминутного настроения в момент творч. акта. Спонтанно-интуитивному постижению окружающей действительности должна соответствовать спонтанность творч. процесса. Художник может долго готовиться к созданию картины — созерцать натуру, мысленно отбирать сюжеты и образы, прорабатывать композицию и приводить себя в необходимое для живописного акта психоэмоциональное состояние. Но само написание картины должно производиться одномоментно, с максимально возможной скоростью. Су Ши употребляет выразительную метафору, в к-рой быстрота творч. акта уподобляется стремительности бега зайца, спасающегося от налетевшего на него сокола: если заяц хоть немного промедлит, для него будет все потеряно. Поэтому любые профессиональные навыки, с т.зр. Су Ши, лишь препятствуют свободе тв-ва и должны оставаться уделом ремесленников. Он доводит до логич. завершения идеи об элитарности живописи, заложенные еще в теоретич. построениях Чжан Янь-юаня (810?–890?) и **Цзин Хао**, категорически разделяя живописное тв-во на «истинную живопись» и «ремесленные поделки». Создателями «ремесленных поделок» он как раз и считает профессиональных художников, к-рые, пройдя обучение и набравшись умелости (*нэн*) и сноровки (*цяо* [*1*]), способны в лучшем случае адекватно передать внешний вид натуры. Тем самым Су Ши не только выступал против профессионального живописного обучения как такового, но ставил под сомнение деятельность Академии живописи, по существу вступив в заочную полемику с теоретиками академич. школы, в первую очередь с **Го Си**. Важной теоретич. заслугой Су Ши является также четкая формулировка и аргументация идеи органического единства поэзии, живописи и каллиграфии, к-рые провозглашаются им определяющими видами творч. деятельности, предназначенными для выражения внутр. состояния и духовного потенциала личности.

Известно, что Су Ши не ограничивался теоретич. разработками и пытался реализовать их в живописной практике. Сохранились сведения, что он работал преимущественно в монохромной технике и предпочитал создавать камерные композиции, состоявшие из камней, бамбука или засохших деревьев с искривленными, словно извивы тела дракона, стволами. В этих рисунках современники (в частн., Ми Фу) усматривали образное воплощение дум и тревог, терзавших Су Ши, выступавшего против реформ, затеянных пр-вом, и предчувствовавшего их роковые для страны и династии последствия. Такими настроениями — тревоги, безысходности — действительно, пронизана картина «Ку му цянь ши ту» («Высохшее дерево и одинокий валун», 23,4×50,9 см, бумага, тушь, частная коллекция, Япония), на к-рой воспроизведена композиция из причудливой формы камня и растущего из-под него старого дерева. Несмотря на эскизность манеры письма, фактура камня и детали дерева (узловатый ствол, ветви) переданы достаточно точно.

Ведущими художниками творч. объединения, сложившегося вокруг Су Ши, считаются Ми Фу, Вэнь Тун (1018–1079) — признанный мастер «живописи бамбука» (**мо-чжу**, «бамбук, [нарисованный] тушью») и **Ли Гун-линь**. Впоследствии к «первому поколению» представителей *вэньжэнь-хуа* стали причислять **Ми Ю-жэня** и **Ван Тин-юня** — соответственно сына и племянника Ми Фу.

Проблемы структурной неоднородности кит. живописи и правомерности ее столь строгого подразделения на официальную (академическую) школу и школу *вэньжэнь-хуа* активно обсуждались в теоретико-эстетической мысли Китая после Дун Ци-чана и до сих пор остаются предметами науч. дискуссий. С этими проблемами органически связан еще один фундаментальный вопрос о существовании двух генеральных живописных направлений: т.н. северной (*бэй-цзун*) и южной (*нань-цзун*) школ (см. **Нань-бэй-цзун**). Они также были выделены Дун Ци-чаном, к-рый видел в южной школе воплощение идеала живописи *вэньжэнь-хуа*, тогда как под северной школой им понималось тв-во художников-академистов, в первую очередь эпохи Южная Сун (1127–1279). В дальнейшем была создана более подробная генеалогия обоих направлений. Родоначальником южной школы и одновременно традиции *вэньжэнь-хуа* стали считать **Ван Вэя** (см. также т. 3), а его гл. преемниками и предшественниками «художников-литераторов» из творч. объединения Су Ши — **Дун Юаня** и **Цзюй-жаня**. Истоки северной школы возводились к академич. живописи эпохи Тан (618–907), а след. этап ее развития соотносился с академич. живописью эпохи Северная Сун.



Отчетливее всего морфологич. различия между северной и южной школами проявляются в пейзажной живописи *шань-шуй* (*хуа*) — «(живопись/изображения) гор и вод». Поэтому многие совр. исследователи полагают, что теория

«двух школ» в реальности применима только к данному жанру. Определенную роль в подобном разветвлении пейзажной живописи, безусловно, сыграл естественно-географич. фактор: особенности природных ландшафтов, характерных для северных областей Китая (бассейн среднего течения Хуанхэ) и его южных регионов (расположенных в зоне нижнего и среднего течения Янцзы). Влияние этого фактора наиб. очевидно в пейзажной живописи эпох Тан и Северная Сун. В «северных» (академических) пейзажах, к-рые создавались преимущественно художниками, жившими в р-нах среднего течения Хуанхэ (где и находилась метрополия обеих империй), воспроизводятся (или стилизуются) картины местной горной природы. В «южных» пейзажах, созданных коренными южанами или людьми, длительное время прожившими в этих местах, представлены ландшафты юго-востока Китая.

Очевидно также расхождение в технических приемах и колористических решениях произведений, принадлежащих разным школам, на что указывали Дун Ци-чан и его сторонники. При этом выделенные ими технико-морфологич. признаки не имели географич. ассоциаций: северной школе исходно были свойственны полихромная техника, нередко связанная с употреблением ярких тонов и контрастных сочетаний, а также тенденция к насыщенности худ. пространства и тщательность в проработке деталей любого изображения, следствием чего являлась общая декоративность произведений. В творч. манере южной школы, напротив, традиционно отдается предпочтение монохромной технике, подразумевающей работу тушью, и эскизному письму, адекватному ощущению спонтанности жизни и творч. процесса.

Несмотря на указанные различия между северной и южной традициями, взгляды исследователей относительно времени и культурно-идеологических факторов возникновения школ по-прежнему серьезно расходятся. Так, существует точка зрения, что подлинно самостоятельными худ. феноменами эти школы сделались только в конце эпохи Юань (1271–1368), а их окончательное оформление произошло еще позже — при династиях Мин и Цин (1644–1911), когда они вступили в противоборство друг с другом. Поэтому живописное иск-во Северной Сун можно считать относительно однородным, рассматривая произведения «художников-литераторов» в качестве воплощения теоретич. установок Су Ши и творч. индивидуальности отдельных живописцев.

В современном кит. искусствоведении преобладает мнение, что следует говорить не о северной и южной школах как таковых, а о двух стилистических линиях, существовавших исключительно в пейзаже, к-рые предлагается обозначать как «северное пейзажное направление» (*бэйфан-шаньшуй-хуапай*) и «южное пейзажное направление» (*наньфан-шаньшуй-хуапай*) или «цзяннаньское пейзажное направление» (*цзяннань-шаньшуй-хуапай*, от древнего топонима Цзяннань, «к югу от Реки», обозначавшего совокупность р-нов среднего и нижнего течения Янцзы). При этом «северное пейзажное направление» по-прежнему соотносится преимущественно с академич. пейзажем, а «южное» — с тв-вом самодеятельных художников, включая Цзюй-жаня и Ми Фу.

В отечеств. искусствоведении пока преобладает представление о том, что разделение на северную и южную школы произошло уже в начальный период развития станковой живописи, причем оно либо отражает, по мнению, напр., С.Н. Соколова-Ремизова, две основные линии философской и эстетич. мысли (позитивизм официального, академического и интуитивизм независимого направлений соответственно), либо же, как считает Е.В. Завадская, было генетически связано с разделением школы *чань* на северное и южное течения, произошедшим в сер. эпохи Тан и вызвавшим к жизни тв-во Ван Вэя. В последнем случае живописное направление, определяемое как «южная» школа, и есть собственно чаньское направление — изложенная т.зр. во многом опирается на знаменитый трактат XVIII в. «Цзецзыюань хуа чжуань» («Слово о живописи из Сада с горчичное зерно»), в к-ром возникновение упомянутых живописных направлений сравнивается с размежеванием школы *чань*.

Хотя факт влияния чаньских эстетических идей на южную живописную школу не вызывает сомнений, его не следует преувеличивать. Более адекватной представляется возможность рассматривать северную и южную школы в аспекте типологич. особенностей академического и самодеятельного худ. тв-ва.

Следует также иметь в виду, что появление *вэньжэнь-хуа* было вызвано не столько идейно-эстетическими, сколько социально-психологич. факторами — разочарованием в политике, проводимой правящим режимом, переживанием усиливающегося кризиса в экономике и внутр. политике. Эти настроения, охватившие не только периферийное чиновничество, но и столичную знать, относившуюся к пр-ву более лояльно, чем Су Ши и его единомышленники, породили еще одно стилистич. направление — *шидафу-хуа* («живопись сановников и аристократов»), на существование к-рого указывал еще Су Ши и к-рое признается совр. искусствоведами самой значительной, после академич. школы и *вэньжэнь-хуа*, живописной традицией 2-й пол. эпохи Северная Сун. Это направление, представленное работами самодеятельных, но принадлежав-

ших к высшему эшелону столичной знати художников, также характеризуется ростом популярности монохромной техники и пейзажных композиций, основанных на поэтич. сюжетах и образах. К кон. XI в. оба направления предельно сблизились, чему способствовали личные дружеские связи их представителей, напр. Су Ши и **Ван Шэня**, и стали оказывать влияние на академич. школу. Данный эпизод убедительно доказывает, что при всем внешнем «антагонизме» непреодолимого барьера между северной и южной школами, равно как и между др. живописными направлениями, не существовало и они легко вступали во взаимодействие друг с другом, оставаясь разными полюсами единой традиции.

***** Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Пер. с кит. и коммент. Е.В. Завадской. М., 1969; *Юй Ань-лань.* Хуалунь цункань (Собрание работ по теории живописи). Пекин, 1960. ****** Возвращение Будды: Памятники культуры из музеев Китая. Каталог выставки. СПб., 2007; *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Соколов С.Н.* О подходе к прочтению дальневосточной «живописи независимых интеллектуалов» // Проблемы взаимодействия художественных культур Запада и Востока в новое и новейшее время. Тез. докладов и сообщений науч. конф. М., 1972; *Шишкина Г.Б.* Живопись образованных людей: о китайском искусстве 10–13 вв. // Художник. 1989, № 10; *Лю Дао-гуан.* Чжунго гудай ишу сысян ши (История идеологических концепций китайского искусства древних эпох). Шанхай, 1998; *Чжуан Цзя-и*, *Не Чун-чжэн.* Чжунго хуйхуа (Китайская живопись). Пекин, 2000; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; *Bush S.* Chinese Literati on Painting: from Su Shi (1037–1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1556–1636). Cambr., 1971; *Bush S.*, *Hsio-yen Shih.* Early Chinese Texts on Painting. Cambr., 1985; *Cahill J.* Chinese Painting. Geneva–London, 1978; *idem.* The Lyric Journey. Poetic Painting in China and Japan. Cambr., 1996; *Gao Jiaping.* The Expressive Act in Chinese Art: From Calligraphy to Painting. Stockh., 1996; *Lee Sh.E., Wen Fong.* Streams and Mountains without End. A Northern Song Handscroll and Its Significance in the History of Early Chinese Painting. Ascona, 1955; *Lin Yu-tang.* The Chinese Theory of Art: Translations from the Masters of Chinese Art. N.Y., 1967; *Murck A.* Poetry and Painting in Song China. The Subtle Art of Dissent. Harvard, 2000; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Silbergeld J.* Chinese Painting Style: Media, Methods, Principles. Seattle–London, 1982; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 2–3. L., 1958.

См. также лит-ру к ст. **Дун Ци-чан**; **Ли Гун-линь**; **Ми Фу**.

М.Е. Кравцова

ВЭНЬ ЧЖЭН-МИН

文徵明

Вэнь Чжэн-мин, Вэнь Би, Вэнь Чжэн-чжун, прозв. Тинъюнь, Тинъюнь-шэн, Хэншань, Хэншань-лаожэнь, Хэншань-цзюйши, Чжун-цзы, Вэнь-дай-чжао (Вэнь, [служивший в должности] *дай-чжао* [в Академии живописи]) и др. 1470, г. Чанчжоу (совр. г. Сучжоу пров. Цзянсу), — 1559, г. Чанчжоу. Поэт, каллиграф, живописец, один из крупнейших мастеров эпохи Мин (1368–1644). Вместе с **Чжу Юнь-мином** и **Ван Чуном** причислен к «трем корифеям из У» (*У чжун сань цзя*) — лидерам «направления/школы [города] У» (**У-пай**); относится (наряду с **Шэнь Чжоу**, **Тан Инем** и **Цю Ином**) к когорте *Мин сы цзя* («четыре [великих] мастера [эпохи] Мин»).

Семья Вэнь Чжэн-мина, известная с периода Тан (618–907), в кон. XVI — нач. XVII в. играла важную роль в духовной жизни Сучжоу — одного из гл. культурных центров империи Мин, что позволило мастеру, биография к-рого включена в раздел «Вэнь юань» («Сад словес») офиц. историографического сочинения «**Мин ши**» («История [династии/эпохи] Мин»; см. т. 4), получить великолепное образование и классическую конф. подготовку. Его наставниками были лучшие представители творч. элиты родного города. Так, в нач. 1490-х живописи и каллиграфии Вэнь Чжэн-мин обучался у Шэнь Чжоу, основателя «школы У», став его единомышленником. Следуя семейной традиции, первую половину жизни он посвятил карьере, однако, экзаменуясь на среднюю степень *цзюй-жэнь*, 10 раз терпел неудачу (первая попытка состоялась в 1495, а последняя в 1522, когда ему было за 50 лет), видимо, из-за пристрастия к простоте стихов танского стиля и нежелания подчиняться требованиям времени. Отличался здравомыслием, сторонился всякого оккультизма и распущенности; первую половину жизни совмещал карьеру с занятиями каллиграфией и живописью и добился признания современников. В 1505 уехал в Сев. столицу (г. Пекин), в 1521 был приглашен на службу в **Ханьлинь академию** (*Ханьлинь-юань*; см. т. 1) — главное гос. учреждение. В 1523 получил звание *дай-чжао* («ожидающий императорских указаний»), участвовал в составлении династийных хроник. В 1526 по неизвестной причине (возможно, оказавшись замешанным в гос. заговоре, к-рый не состоялся) подал в отставку и возвратился в Сучжоу, оборвав все офиц. контакты. На родине целиком посвятил себя искусству, собрал вокруг себя плеяду молодых талантов, встречав-

шихся в павильоне *Тин-юнь* (*гуань*) («(Подворье) „Нависшие облака“»), название к-рого стало синонимом худ. мира Сучжоу того времени. Членами *Тин-юнь* являлись и его взрослые сыновья Вэнь Пэн (1498–1573) и Вэнь Цзя (1501–1583), видные коллекционеры и знатоки иск-ва. Вэнь Пэн прославился в гравировке печатей, ему подражал Чэнь Юй-жун (1762–1806), изв. резчик маньчж. времени, входивший в группу **Силин ба цзя**. Вэнь Цзя был художником, педагогом и критиком; живописью занимались и внуки Вэнь Чжэн-мина. Прожив почти 90 лет, он до конца сохранял высокую работоспособность, что свидетельствовало о гармоничном воплощении программы «пестования жизни» (*ян шэн*).

Хотя наследие художника велико (известно 213 работ, из них датированных — не менее 180), большинство произведений создано в 1504–1558. Хронологические пропуски — 1506, 1509, 1513, 1515, 1518 и промежуток 1522–1526, среди к-рых однолетние, вероятно, случайны, а 4-летний перерыв соответствует времени сдачи гос. экзаменов в столице и занятий лит. тв-вом. Для атрибуции важно, что в датированных произведениях первое имя художника Би (в двух написаниях) встречается всего 8 раз (считая подписи и печати), причем все такие работы датируются не позднее 1530; имена Чжэнчжун и Чжун-цзы, наоборот, характерны для позднего периода. Он часто подписывал работы только именем без фамилии (так, из 48 датированных подписей всего две, 1544 и 1545, включают и фамилию); Чжэн-мин первоначально было прозвищем художника, а затем (когда он взял прозвище Хэншань, «Горы Хэн») стало именем, еще позднее появилось имя Чжэн-чжун.

** *Самосюк К.Ф.* Свиток Цю Ина «Восемнадцать архатов» // ТГЭ. Вып. XXVII. Л., 1989; *Сычев В.Л.* Два свитка на тему палиндрома Су Жолань в собрании ГМВ // Научные сообщения ГМВ. Вып. 24. М., 2001; *Ван Сюнь.* Чжунго мэйшу ши цзяньи (Лекции по истории изобразительного искусства Китая). Пекин, 1956; *Пань Тянь-шоу.* Чжунго хуйхуа ши (История живописи Китая). Шанхай, 1983; Тюгоку Мэй Сэй сёхо мэйхин дзусацу (Альбом известных произведений каллиграфии Китая периодов Мин и Цин). Т. 1–2. Осака, 1985; Шанхай боугуань цан бао лу (Каталог сокровищ, хранящихся в Шанхайском музее). Шанхай, 1989; *Tregear M.* Chinese Art. L., 1980.

См. также лит-ру к ст. **Гай Ци**.

В.Л. Сычёв

Вэнь Чжэн-мин, подобно Шэнь Чжоу, годами изучал нац. худ. наследие, проявляя особый интерес к тв-ву мастеров эпох Северная Сун и Юань (1271–1368), в т.ч. **Чжао Мэн-фу**, **Ван Мэна**, **У Чжэня**, и плодотворно работал в разных жанрах: *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», включая **мо-чжу** («бамбук, [нарисованный] тушью»); *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур / люди и предметы / люди с предметами», и *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод». В живописи Вэнь Чжэн-мина выделяется неск. стилистич. этапов: в молодости он часто работал в полихромной технике, создавая декоративные произведения; в середине жизни почти полностью перешел на монохромную технику; а в конце пути, по мнению совр. специалистов, выработал индивидуальный стиль, отмеченный простотой, естественностью и глубиной содержания.

К лучшим произведениям Вэнь Чжэн-мина в жанре *жэнь-у* относится «Сян цзюнь Сян фу-жэнь ту» («Владычица [реки] Сян и госпожа [реки] Сян», 100,8×35,6 см, бумага, краски, 1517, Музей Гугун, Пекин), написанная по мотивам легенды о двух красавицах сестрах, к-рые были женами совершенномудрого государя древности **Шуня** (см. т. 2). Овдовев, они приняли смерть от горя, бросившись в воды р. Сян (Сянцзян, пров. Хунань), и поэтому почитались ее божествами. Вэнь Чжэн-мин предложил творч. решение сюжета: на свободном фоне, передающем разреженность пустого пространства, показаны в рост две женщины в длинных одеждах, стилизующих крой древнего костюма. Хрупкость фигур, пастельные нежно-розовые тона облачений, предельная лаконичность изобр. средств придают композиции романтичность и лиризм поэтич. произведения.

Стремление находить оригинальные композиции, экспериментировать с цветом наглядно проявляется и в «Сун ся гуань цюань ту» («[Сидя] под соснами, любуются родником», 248,2×104,6 см, бумага, тушь, легкая подцветка, Нац. музей Гугун, Тайбэй). Работа отличается от предыдущей четкостью структуры: композиционным и смысловым центром выступает изображение двух друзей, сидящих возле ручья на разных его берегах. Задний план занимают поросшие соснами и лиственными деревьями горы; выходя на передний план в левой части свитка, каменные глыбы причудливо трансформируются в кряжистые древесные стволы. Картина выдержана в холодных — бледно-голубых и зеленоватых тонах, к-рые придают композиции атмосферу призрачного виде́ния.

В большинстве работ структурная четкость и плотность заполнения пространства сочетаются с интенсивностью цвета и намеренной архаизацией изображений, примерами чему служат свитки «Чжэнь Шан чжай ту» («Кабинет Чжэнь Шана», 36×107,8 см, бумага, тушь, краски, 1557, Шанхайский худ. музей) и «Хуй шань ча хуй ту» («Чаепитие в прекрасных горах», 21,8×67,5 см, бумага,

краски, Музей Гугун, Пекин). Вторая из картин по содержанию перекликается с «Сун ся гуань цюань ту», но отличается деталями: двое друзей показаны рядом, на одном берегу ручья; левая часть композиции завершается изображением павильона у края скалистого плато, переходящего в равнину. Живопись характеризуется интенсивной, хотя и не пестрой, цветовой гаммой с преобладанием оттенков зеленого и коричневого цвета, на фоне к-рых отчетливо выделяются фигуры в белых одеждах.

Любимыми мотивами пейзажей Вэнь Чжэн-мина являются изображения сосен и кипарисов, оригинально трактованные и искусно введенные в общий линейный «узор» горных и древесных форм, как видно на свитке «Гу му хань цюань ту» («Старые деревья [у] холодного водопада», 193,6×59 см, бумага, тушь, краски, 1549, Нац. музей Гугун, Тайбэй), композиция к-рого объединена узким, как лента, водопадом, обозначающим вертикальную ось и выходящим внизу на передний план. В остальном бóльшая часть пространства заполнена тонко проработанным и выполненным в зеленовато-коричневой гамме изображением древней сосны с могучим стволом и узловатыми сучьями. Принято считать, что пейзажи Вэнь Чжэн-мина творчески синтезируют опыт предшественников и потому обладают живописной новизной и безусловной авторской самобытностью.

Главным его наставником в каллиграфии стал Ли Ин-чжэнь (1431–1493), поэтому в 1480-х, несмотря на свой замкнутый характер, Вэнь Чжэн-мин вошел в круг Чжу Юнь-мина, к-рый приходился тестем Ли Ин-чжэню. Огромное влияние на стиль и технику письма Вэнь Чжэн-мина оказал Шэнь Чжоу, после смерти к-рого он стал бесспорным лидером направления *У-пай*, тщательно изучал тв-во Ван Си-чжи (см. **Эр Ван**) и, подобно Шэнь Чжоу, ориентировался на стиль **Хуан Тин-цзяня**. Вэнь Чжэн-мин работал в разных почерках, но прославился гл. обр. в *синшу* и мелкоформатном уставе; создал мн-во версий **Цянь цзы вэнь** («Пропись „Тысячи иероглифов“»; см. т. 5) в почерках *чжуаньшу*, *лишу*, *кайшу* и *цаошу*, поэтому кит. знатоки называют его «Чжао Мэн-фу династии Мин». Индивидуальная манера сложилась в последние десятилетия жизни каллиграфа; в 1551 (в 81 год) он написал мелкоформатным уставом «Цзуй Вэн тин цзи» («Записки из Беседки Старого Бражника») **Оуян Сю** (см. т. 3, 4). Кит. авторы последующих эпох восхищались тем, что человек в столь преклонном возрасте мог писать мелкие иероглифы абсолютно твердой рукой. Стиль Вэнь Чжэн-мина в мелкоформатном уставе восходит к **Чжун Ю** и Ван Си-чжи, и сам мастер о подобной работе говорил: «В мелких иероглифах ценится просторность. Внутри иероглифа все располагается ясно, четко и свободно, как если бы то был крупный иероглиф». Последние его произведения лишены внешней привлекательности и броскости, совершенный профессионализм привел к чистоте и безукоризненности форм — его черты элегантны, крепки и энергичны; кисть с завораживающей легкостью рождает на бумаге знаки, излучающие особую очищенную энергетику. Каждая черта прочно удерживается на своем месте и вместе с тем включена в общую энергетич. циркуляцию текста.

Вэнь Чжэн-мин стал основателем собств. школы в рамках направления *У-пай*. Его преподавательский дар позволял ученикам не становиться слепыми подражателями учителя, а успешно проявлять творч. индивидуальность как в каллиграфии, так и в живописи. Это касается и его ближайшего ученика Чжан Фэн-и (1527–1613), и более позднего последователя Ван Чжи-дэна (1535–1612), к-рые, отличаясь высоким профессионализмом, вкусом и широкой эрудицией, составили «второй ряд» каллиграфов и художников *У-пай*.

***** Мин ши (История [династии] Мин). Т. 24, цз. 287. Пекин, 1974, с. 7361–7362. ****** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р.*, *Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; Возвращение Будды. Памятники культуры из музеев Китая. Каталог выставки. СПб., 2007; Сокровища Музея Императорского дворца Гугун. М., 2007; *Сюй Ли-мин*. Чжунго шуфа фэнгэ ши (История стилей китайской каллиграфии). Хэнань, 1992; *Хуан Дунь*. Юань Мин шуфа (Каллиграфия [периода династий] Юань, Мин). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу*. Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 5. Пекин, 1986; Шанхай боугуань цзанпинь цзинхуа (Шедевры собрания Шанхайского музея). Шанхай, 2004; *Шэнь Инь-мо*. Лунь шу цун гао (Сборник статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Cahill J.* Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368–1580. New York–Tokyo, 1979; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Clapp de Coursey*. Wen Cheng-ming: The Ming Artist and Antiquity. Ascona, 1975; *Dubosc J.-P.* Wen Tcheng-ming et son école. Lausanne, 1961; *Edwards R.* The Art of Wen Cheng-ming. Ann Abor, 1976; *Hyland A.R.M.* The Literati Vision: Sixteenth-century Wu School Painting and Calligraphy. Memphis, 1984; Ninety Years of Wu School Painting. Taibei, 1975; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 5–7. L., 1958; The Shanghai Museum of Art / Ed. by Zhen Zhiyu. N.Y., 1981; *Wilson M.F.*, *Wong K.S.* Friends of Wen Cheng-ming: A View from the Crawford Collection. Exhibition catalogue. N.Y., 1974.

М.Е. Кравцова, В.Г. Белозёрова

ГАЙ ЦИ

改琦

Гай Ци, Гай Бо-юнь, Гай Сян-бай, псевд. Бо-цзы, Цисян, Сюэсян-шэн, Хуши, Хэнчи-юйфу, Хэнмао-юйфу, Юйху-шэн, Юйху-вайши, Юйху-шаньжэнь. 1773/1774, пров. Синьцзян, — 1828/1829. Изв. художник, каллиграф, поэт, уйгур по национальности.

Местом его первоначальной регистрации назван Сунцзян (совр. Шанхай), при этом указывается, что предки Гай Ци были родом из Западного края, т.е. из Синьцзяна.

Жил преимущественно в Сунцзяне (Шанхае) и работал в жанрах пейзажа (*шань-шуй*), «цветов и птиц» (*хуа-няо*) и фигуративной живописи (*жэнь-у*, «люди и предметы/люди с предметами»). В пейзаже следовал стилю изв. живописцев из когорты **Мин сы цзя** («четыре мастера [периода] Мин») — **Цю Ина** (1494–1552) и **Тан Иня** (1470–1523). Однако прославился гл. обр. как автор картин с изображением красавиц и буд. персонажей, хотя и его пейзажи, а также живопись орхидей и бамбука (в большинстве случаев в небольших форматах) пользовались определенным признанием. Печати: *Сюэ фэн сюань*, *Тин юй цы жэнь*, *Цзи сюй*, *Цзю лань хуа фан*, *Цзю шань лоу*, *Ци вэн*, *Ци сян*, *Цы хуа сюань инь* и др.

Особую известность получили иллюстрации Гай Ци к роману **Цао Сюэ-циня «Хун лоу мэн»** («Сон в красном тереме»; обе ст. см. т. 3), выполненные в 1816 и известные по гравюрам, к-рые считаются образцами ксилографич. иллюстраций (см. **Ча-ту**) к классич. лит. произведениям Китая.

** Цзяньмин мэйшу цыдянь (Краткий словарь по изобразительному искусству). Харбин, 1982; Чжунго мэйшуцзя жэньмин цыдянь (Словарь имен деятелей изобразительного искусства Китая) / Авт.-сост. Юй Цзянь-хуа. Шанхай, 1987; Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи (Подписи и печати китайских каллиграфов и живописцев). Т. 1–2. Шанхай, 1987.

В.Л. Сычёв

ГАО КЭ-ГУН

高克恭

Гао Кэ-гун, Гао Янь-цзин, прозв. Фаншань-даожэнь (Даос с горы Фан; Фан — горный массив в пров. Хэбэй). 1248, окрестности совр. Пекина, — 1310. Политик, живописец, один из шести крупнейших (наряду с **Ван Мэном**, **Ни Цзанем**, **У Чжэнем**, **Хуан Гун-ваном** и **Чжао Мэн-фу**) художников эпохи Юань (1271–1368).

Родом из древнего уйгурского клана, представители к-рого жили в северо-вост. регионе Китая. Сразу после провозглашения дин. Юань был принят на службу монг. властями и, сделав успешную карьеру, дослужился до поста начальника Департамента наказаний (*Синбу*). В 1299 был введен в штат воссозданной монголами **Ханьлинь академии** (см. т. 1). Находясь при дворе, Гао Кэ-гун поддерживал тесные связи с сановниками-китайцами, в т.ч. с Чжао Мэн-фу.

Гао Кэ-гун творил в жанрах: *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», и **мо-чжу**, «бамбук, [нарисованный] тушью». Принято считать, что в его композициях на последнюю из двух тем нашла продолжение традиция изображений бамбука в сочетании с каменными глыбами и сама стилистическая манера, разработанная представителями и последователями школы «художников-литераторов» (**вэньжэнь-хуа**), в первую очередь **Ван Тин-юнем**. Известно неск. картин Гао Кэ-гуна в этом жанре, в т.ч. свитки, выполненные на бумаге в монохромной технике, — «Юй чжу ту» («Бамбук [под] дождем», 121,6×42,1 см) и «Мо чжу ши ту» («Бамбук [и] камни», 147×46 см, оба — Музей Гугун, Пекин). Пейзажная живопись Гао Кэ-гуна отличается несколько большим стилистич. разнообразием, чем его «бамбуковые» композиции. Основываясь на творч. находках **Ми Фу** и др. представителей южной пейзажной школы (*нань-цзун*, в совр. терминологии — «южное пейзажное направление», *наньфан-шаньшуй-хуапай*; см. **Нань-бэй-цзун**), Гао Кэ-гун вместе с тем использовал достижения мастеров академич. пейзажа эпохи Северная Сун, в первую очередь **Ли Чэна**. О таком подходе свидетельствует самое известное его произведение «Чунь шань цин юй ту» («Весенние горы в ожидании дождя», 100,5×107 см, шелк, тушь, легкая подцветка, Шанхайский худ. музей), где воспроизводится типичный для «облачно-туманного» стиля (*юньу-яньай*) пейзаж — горы, выступающие из дымчатой пелены и дополненные четко выписанными на переднем плане изображениями деревьев. Несколько приподнятая перспектива, обилие воздушной среды, к-рая заполняет собой верхнюю часть свитка и разделяет передний и задний планы, создавая впечатление разреженности и глубины пространства, в сочетании с отчетливой графичностью деталей первого плана, свидетельствуют об усвоении основных композиционно-художественных приемов Ми Фу; тогда как высоко вздымающаяся центральная гора

выполнена в манере **Дун Юаня**. Аналогичными композиционно-стилистическими чертами отмечена и др. сохранившаяся картина Гао Кэ-гуна — «Юнь хэн сю цэнь ту» («Облачные вершины, благоухающие пики» / «Облака, тянущиеся [над] благоухающими пиками», 182,3×106,7 см, шелк, тушь, легкая подцветка, Музей Гугун, Пекин). Хотя худ. убедительность произведений в том и другом случае создает иллюзию подлинного, реально существующего пейзажа, прямое цитирование предшественников обнаруживает искусственность умозрительно созданных композиций, т.о., живопись Гао Кэ-гуна отвечает одной из основных тенденций иск-ва эпохи Юань.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 4. Пекин, 1986; Шанхай боугуань цзанпинь хуа (Шедевры собрания Шанхайского музея). Шанхай, 2004; *Cahill J.* Hills beyond a River: Chinese Paintings of the Yuan Dynasty 1279–1368. N.Y., 1974; *Lee Shekman E, Ho Wai-kam*. Chinese Art under the Mongols: The Yuan Dynasty (1279–1368). Cleveland, 1968; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 4. L., 1958; *Sullivan M.* Symbols of Eternity: Landscape Painting in China. Stanf., 1979; The Shanghai Museum of Art / Ed. by Zhen Zhiyu. N.Y., 1981.

М.Е. Кравцова

ГАО СИН-ЦЗЯНЬ

高行健

Гао Син-цзянь. Род. 1940, пров. Цзянси, в семье любителей и знатоков театра. Видный представитель «новой волны» в культуре, «театре поиска», драматург, прозаик, теоретик театра.

Интерес к театру проявил уже в школьные годы. Не имея возможности учиться в Пекинском театр. ин-те, поступил на франц. отд. Ин-та иностр. языков. Там, принимая активное участие в театр. самодеятельности, создал молодежную труппу «Чайка». Активно интересовался тв-вом К.С. Станиславского, позднее — В.Э. Мейерхольда, Е.Б. Вахтангова, Б. Брехта, изучал сценическое иск-во нац. театра *сицюй*. С 1982 становится штатным драматургом при Пекинском народном худ. театре. С 1985 неоднократно выезжает на стажировку в Германию и Францию, где знакомится с модернистскими течениями в европ. театре и видными деятелями театра. Тогда же формируется его концепция создания нового вост. театра, строящегося на сочетании сценических норм театра *сицюй* и элементов совр. вост. театра. Театр. взгляды нашли отражение в его пьесах: «Цзюэдуй синьхао» («Запретительный сигнал»), «Е жэнь» («Снежный человек»), «Би ань» («Тот берег»), «Мофанчжэ» («Подражатели»), «Гунгун цичэ чжань» («Автобусная остановка»), «Вомэнь» («Мы») и др. В 1985 выходит первое собрание его пьес («Гао Син-цзянь сицзюй цзи»). Гао Син-цзянь — автор ряда повестей, рассказов, большого числа критических и теоретич. статей по вопросам театра, лит-ры, кино. С 1987 живет за рубежом. В 2000 получил Нобелевскую премию по лит-ре. См. также ст. **Гао Син-цзянь** в т. 3.

* Гао Син-цзянь сицзюй цзи (Сборник пьес Гао Син-цзяня). Пекин, 1985; *Гао Син-цзянь.* Юн цзыцзи ганьчжи шицзе ды фанши чуанцзо (Творить, сообразуясь со своим ощущением и знанием мира) // Синь цзюй бэнь. 1986, № 3; Гао Син-цзянь сицзюй яньцзю (К изучению драматургии Гао Син-цзяня. Сб. ст.) / Сост. Сюй Го-жун. Пекин, 1989.

И.В. Гайда

ГАО СЯН

高翔

Гао Сян, Гао Фэн-ган, Гао Фэн-фу, псевд. Афэн, Ситан, Ситан-шаньжэнь, Шаньлинь-вайчэнь. 1688, Ганьцюань (совр. Янчжоу, пров. Цзянсу) — 1753/1754. Изв. художник, каллиграф, резчик печатей, поэт. В лит-ре не упоминаются работы Гао Сяна, возникшие ранее 1712. Создавал в осн. пейзажи и изображения в жанре *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», причем любил писать с натуры лаконичными штрихами. К старости из-за паралича правой руки научился рисовать левой рукой. Печати Гао Сяна: *Гао шэн лао*, *У юэ цао тан*, *Фа ван*, *Чжи шу у жу во*, *Чжэн вэй*, *Шан и* и др.

См. лит-ру к ст. **Ван Ши-шэнь**.

В.Л. Сычёв

ГАО ФЭН-ХАНЬ

高鳳瀚

Гао Фэн-хань, Гао Си-юань, псевд. Боцинь-вэн, Боцин-лаожэнь, Гуйюнь-лаожэнь, Динсы-цаньжэнь, Лаоби, Лаофу и др. 1683, Цзячжоу, пров. Шаньдун — 1749. Изв. художник, каллиграф, резчик печатей, коллекционер и знаток иск-ва, поэт. Нек-рое время состоял на гос. службе, но был оклеветан завистниками и попал в тюрьму. В результате его здоровье серьезно пошатнулось, и в 1737 у него отнялась правая рука, но он продолжал писать и рисовать левой рукой (этот факт отражен в ряде его печатей и подписей). В лит-ре не упоминаются работы Гао Фэн-ханя, созданные ранее 1716. Как живописец предпочитал жанры *шань-шуй* («горы и воды») и *хуа-няо* («цветы и птицы»). Печати: *Гао хань*, *Гао чжун цзы*, *Мо мо жэнь*, *Лао сю цай*, *Сань мэй*, *Цзо би*, *Чжун лан*, *Ши чжи нун*, *Ши чи*, *Ю си* и др. Всего только в Шанхайском словаре (1987) приведено 190 образцов печатей Гао Фэн-ханя.

Гао Фэн-хань любил также вырезать из камня тушечницы, к-рым посвятил спец. сочинение. Собрал коллекцию тушечниц, насчитывавшую более тысячи изделий его предшественников. Еще внушительнее было его собрание печатей (свыше 10 тыс.). Совпадая по стилю жизни и творч. позиции с др. мастерами из Янчжоу (такими как **Ван Ши-шэнь** и **Хуа Янь**), Гао Фэн-хань нек-рыми исследователями, напр. С.Н. Соколовым-Ремизовым, включается в круг мастеров **Янчжоу ба гуай** («восемь чудаков из Янчжоу»).

** *Соколов-Ремизов С.Н.* Восемь янчжоуских чудаков. Из истории китайской живописи XVIII в. М., 2000; Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи (Подписи и печати китайских каллиграфов и живописцев). Т. 1–2. Шанхай, 1987; Янчжоу ба гуай чжань (Выставка произведений Восьми чудаков из Янчжоу) / The Eight Masters of Yangzhou. Токио, 1986; Янчжоу ба цзя хуа цзи (Собрание живописи восьми художников из Янчжоу). Нанкин, 1959.

См. также лит-ру к ст. **Гай Ци**.

В.Л. Сычёв

ГАО ЦИ-ПЭЙ

高其佩

Гао Ци-пэй, Гао Вэй-сань, Гао Вэй-чжи, псевд. Гукуан, Кэцинь, Наньцунь, Телин, Телин-даожэнь, Телин-жэнь, Це-юань, Це-даожэнь, Чанбо-шаньжэнь. 1660/1672, Телин, пров. Ляонин, — 1734. Выдающийся художник, мастер живописи пальцем *чжи* (*тоу*)-*хуа*, писал также в обычной академич. манере.

Состоял на гос. службе и занимал важные военные посты. В словаре Юй Цзянь-хуа (1987) отмечено, что у художника было почетное посмертное имя (*ши* [*25*]) Кэцинь, однако известна печать Гао Ци-пэя с такими же иероглифами, датированная 1708, т.о., это, по-видимому, один из его псевдонимов. Как живописец работал в жанрах пейзажа, *жэнь-у* («люди и предметы»), *хуа-няо* («цветы и птицы»). Печати: *Бу ши хуа*, *И цзянь*, *И шоу вэй чан*, *Пэй вэй*, *Фэй во со нэн вэй чжэ*, *Цюань у чэн цзянь*, *Чжи тоу хуа*, *Чжи тоу шэн хо* и др., неск. печатей с циклич. знаками. В собрании пекинского Музея Гугун хранится серия из 12 альбомных листов Гао Ци-пэя с изображением **Чжун Куя** (см. т. 2) (шелк, тушь, 26,6×30,6 см), к-рые художник расписывал, используя вместо кисти ноготь пальца.

Прославился в способе живописи и племянник Гао Ци-пэя, потомок минских императоров, Чжу Лунь-хань (Чжу Хань-чжай, Чжу И-сюань, псевд. И-сань, Хань-даожэнь. 1680, Личэн, пров. Шаньдун, — 1760), каллиграф и живописец. В 1712 он получил ученую степень *цзинь-ши*, состоял на военной службе, славился храбростью и умением стрелять из лука с обеих рук. Еще в четырехлетнем возрасте рисовал на стенах углем животных и странных духов. В результате несчастного случая повредил средний палец на правой руке, после чего ноготь на ней сохранил необычную форму, удобную для зачерпывания туши, что якобы и навело на мысль использовать его вместо кисти. Чжу Лунь-хань стал признанным мастером живописи пальцем. Возможно, рассказ о роли в этом поврежденного пальца всего лишь легенда, и опред. значение в профессиональной ориентации художника имело желание следовать семейной традиции. Чжу Лунь-хань оставил мало произведений, все датированные работы относятся к 1740–1750-м. Печати: *И сяо эр и*, *Цин шань дань эр ван шэ* и др. Пристрастие к необычной технике живописи нашло отражение в тексте двух печатей: *Чжи тоу чжань мо* («Обмакнул палец в тушь») и *Чжи хуй жу и* («Двигаю пальцем согласно желаниям»).

** *Пань Тянь-шоу.* Чжунго хуйхуа ши (История живописи Китая). Шанхай, 1983; Чжунго мэйшуцзя жэньмин цыдянь (Словарь имен деятелей изобразительного искусства Китая) / Авт.-сост. Юй Цзянь-хуа. Шанхай, 1987; *Ян Юн-цин.* Фу Шань-ды чжитоу хуа (Живопись пальцем Фу Шаня) // Мэйшу. 1988, № 6; China: The Three Emperors, 1662–1795. L., 2005.

См. также лит-ру к ст. **Хань шан у Чжу**.

В.Л. Сычёв

ГО СИ

郭熙

Го Си, Го Чунь-фу. 1020/1023, уезд Вэньсянь (совр. уезд Вэньсянь пров. Хэнань), — ок. 1085. Крупнейший художник-пейзажист эпохи Северная Сун, теоретик живописи.

О первой половине жизни Го Си ничего не известно; по мнению нек-рых авторов, он родился в 1001. Видимо, уже в зрелом возрасте (предположительно в кон. 1060-х) прошел обучение в Академии живописи (**Хуа-юань**), был принят в ее штат и за короткий срок достиг высших постов. Еще при жизни Го Си признавали выдающимся художником, о чем свидетельствует, в частн., характеристика его тв-ва, данная в знаменитом трактате по истории живописи **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал») Го Жо-сюя (XI в.): «...Пишет пейзажи зимнего леса. Проявляет как искусность и разнообразие, так и глубину в композиции... В нынешнем поколении [художников] — он единственный» (пер. К.Ф. Самосюк).

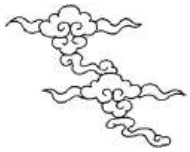
Известно, что Го Си расписывал храмы, залы и дворцовые ширмы; росписи представляли собой «пограничное явление» между станковой и монументальной живописью: исполнявшиеся на подрамнике, столе или поверхности ширмы (т.е. на «станке»), они приближались к монументальной живописи по масштабу (панели ширм превышали рост человека) и декоративно-прикладной функции. Сохранились, напр., сведения о росписи им (1068) центр. части трехстворчатой ширмы для дворца Сяодянь с изображением композиций на тему императорских деяний, т.е. относящихся к жанру *жэньу* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур». В честь сдачи его сыном Го Сы экзамена на ученую степень в 1080-х расписал стены храма Конфуция (**Кунмяо**; см. также т. 2) четырьмя монументальными по формату и грандиозными по замыслу пейзажами, к-рые он сам относил к лучшим из своих творений. В 1078–1085 для одного из столичных святилищ создал 12 монументальных пейзажей (выс. около 7 м), восторженно воспринятых современниками.

С именем Го Си связано 12 произведений станковой живописи, 3 из к-рых являются, по мнению экспертов, подлинниками, остальные признаются достаточно точными копиями его работ, позволяющими проследить творч. путь художника и особенности его живописной манеры.

Ранние картины Го Си очень близки к пейзажам его учителя **Ли Чэна** и др. крупнейших мастеров X в. — **Гуань Туна**, **Фань Куаня**. Следуя образцам, он широко использует диагональную композицию и стилизует образы «корявых» деревьев Ли Чэна, но более осознанно, чем его предшественники, вводит сочетание высокой, средней и близкой перспективы, передающее взгляды с различ. точек зрения. Пожалуй, впервые творч. самобытность Го Си отчетливо проявляется в картине «Цзао чунь ту» («Ранняя весна», вар. «Начало весны в горах», 158,1×108,2 см, шелк, тушь, легкая подцветка, 1072, Нац. музей Гугун, Тайбэй), где возносящаяся над водой гора выполнена в русле традиции пейзажной живописи, но в полотне прослеживается новое отношение к пространству и важные композиционно-стилистические новации. Композиция построена на повторении и постепенном нарастании форм камней: громоздкие и непрерывно изменяющиеся, они «карабкаются» в высоту, затем прерываются поясом тумана, чтобы вырасти из млечной пелены и образовать горную вершину. Т.о., масса горы, по-прежнему доминируя, уже не занимает всю поверхность свитка. Пустое пространство, оставленное справа и слева, позволяет художнику осуществить «прорыв вдаль», чтобы еще сильнее подчеркнуть потенциальную динамичность статичных каменных форм. Го Си смело сопоставляет большие фрагменты изображения, окрашенные в светлые и темные тона, что вместе с напряженностью форм создает очевидный драматич. эффект.

Свидетельством дальнейших творч. поисков Го Си выступает свиток «Кэ ши пин юань ту» («Прояснение осеннего неба над камнями и долинами», в отечеств. лит-ре — «Осень в долине Желтой реки», 26×206 см, шелк, тушь, легкая подцветка, Галерея Фрира, Вашингтон), признанный его лучшим произведением. Перед зрителем открывается величественная панорама речного и горного ландшафта, не претендующего на изображение какой-то определенной местности, пейзажа-воспоминания, в к-ром воплотились впечатления художника от мира, многократно виденного и глубоко прочувствованного. Зритель невольно становится странником, перед глазами к-рого проходит трудно представимое множество образов природы, «проигранных» чередой разных ритмов. За скалами, нависшими над ущельями, вздымаются горные цепи, уходящие в туманные дали и, в свою очередь, уступающие место соснам и хижинам, отмечающим пологий берег реки, излучина к-рой огибает еле виднеющиеся в дымке вершины холмов, сливающиеся на горизонте с речной далью. Пространство у Го Си не имеет четко очерченных границ: даль следует за далью, отчего формы будто «возникают из небытия» и пропадают за намеченной тушью линией горизонта. Отдельные хорошо прописанные камни и деревья, нарастая и увеличиваясь в раз-

мерах, порой не умещаются на свитке и срезаются краями обрамления. Невысокие холмы, постепенно приходя в состояние ритмического покоя, растворяются, сливаясь с поверхностью шелка. Передний план, образованный отдельными нагромождениями глыб, стволами сосен, зарослями кустарника, изображен у самого края свитка. Средний план практически отсутствует в центре, т.к. в него активно «вдвигаются» горные формы, но присутствует в левой части, где ему отведен почти весь фон. В результате пространство среднего плана оказывается максимально раскрытым вширь и вглубь, по законам обратной перспективы. Динамичность ритмов подчеркивается изменчивостью атмосферной среды, в к-рой туман, переходящий в дымку, внезапно рассеивается над рекой. Оставаясь панорамно-монументальным по сути, горный ландшафт в тв-ве Го Си обретает не только видимость движения и изменчивости, но и ощутимое эмоциональное звучание.



Теоретич. разработки Го Си изложены в трактате «Линь цюань гао чжи» («О высокой сути лесов и потоков», вар. «Заметки о высокой сути лесов и потоков», «Высокое послание лесов и потоков», «Высокий смысл лесов и потоков»), составленном его сыном Го Сы, к-рый, видимо, собрав воедино устные высказывания и заметки отца, систематизировал принципы и методики его пейзажной живописи.

В первом из трех основных разделов этого сочинения, неоднократно переведенного на рус. и европ. языки, подробно разбираются и объясняются особенности пейзажей, природных форм и реалий, обусловленные характером ландшафтов в сев., южн., вост. и зап. регионах страны и в разные времена года: «Горы на востоке и юге красивы и изящны... горы на западе и севере пышны и массивны... Весенние горы окутаны цепью облаков и дымкой... летние горы украшены пышной зеленью деревьев... осенние горы ясные и холодные... На рассвете лес выглядит так, на закате — иначе; пасмурно или ясно — и горы выглядят совершенно по-разному... Вода может быть глубокой и спокойной, мягкой и скользящей, просторной с барашками, петляющей и свивающейся кольцами...» (здесь и далее — пер. К.Ф. Самосюк). Опираясь на тезис о географич. и временно́м разнообразии ландшафтных видов, трактат предлагает сюжетно-тематическую классификацию пейзажной живописи, выделяя более ста сюжетов, сгруппированных по темам, в зависимости от времен года, суток (напр., в рассветные и закатные часы), отдельных погодных условий, включающих то или иное кол-во облаков и тумана, и состояния природных объектов (деревьев, каменей и т.д.). Каждой из сюжетных групп соответствует «образный ряд», к-рому подчиняются даже изображения людей, призванные полностью отвечать сезонно-погодным условиям и характеру пейзажа. Так, в весенних ландшафтах людей следует изображать в радостном, приподнятом настроении; картинам летней природы больше подходят безмятежно-спокойные фигуры, а осенние и зимние дни обычно погружают человека в печально-задумчивое или уныло-подавленное состояние. Каждый предмет, связанный с человеч. деятельностью, тоже наделяется определенным смыслом, мотивирующим его присутствие и местоположение в картине. «Мосты и плотины указывают на людские дела. Лодка и рыбак с удочкой обозначают желание... Деревня должна быть расположена на равнине, а не в горах. На равнине — чтобы удобно было пахать землю... Бывает, что и в горах, но в таких местах, где есть пахотные земли».

Во втором разделе изложены способы передачи перспективы с определенной т.зр., получившие назв. «концепции трех далей», к-рые признаются наиб. существенным теоретич. достижением Го Си. «Гора имеет три формы: если смотреть, стоя у ее подножия, на вершину, назовем это „высокой далью“ (*гао юань*). Если стоять перед горой и высматривать, что за горой, назовем это „глубокой далью“ (*шэнь юань*). Если с ближней горы наблюдать дальнюю гору, назовем это „ровной далью“ (*пин юань*). Цвет высокой дали — светлый и ясный; цвет глубокой дали — тяжелый и темный. Эффект высокой дали — в неожиданном срезе». Органическое соединение «трех далей» происходит благодаря подвижной т.зр., напр., идущего по дороге путника, к-рый видит и ровную даль реки, и горную высь, поднимаясь по петляющей тропе из деревни к храму, расположенному за горой. Для определения масштаба в трактате предлагается использовать три величины, заданные размерами гор, дерева и человека: «Гора имеет три измерения — гора больше дерева, дерево больше человека... Когда дерево сравнивают с человеком, начинают с листвы; когда человека сравнивают с деревом, начинают с головы. Определенное количество листвы на дереве соответствует размеру головы человека; голова человека соответствует определенному количеству листвы». Теоретич. построения Го Си и вытекающие из них практич. рекомендации опираются на творч. опыт как предшествующей живописи («три дали» имплицитно присутствуют уже в работах прежних художников-пейзажистов), так и пейзажной лирики (*шань-шуй ши*, «поэзия/стихи гор и вод») V–VI вв., в к-рой описания природы во многом исходят из закономерностей визуальной перспективы.

В тв-ве Го Си нашла воплощение общая для кит. иск-ва тенденция к стандартизации произведений, лучше всего отвечавшая эстетич. установкам академич. живописи и объясняющая присутствие в тексте

трактата подчас весьма детальных формальных регламентаций: «Каждый, кто собирается писать пейзаж, должен уметь сочетать небо и землю... Напр., на пустом шелке в полтора *чи* [*1*] (ок. 48 см) верхнюю часть нужно оставить для неба, нижнюю для земли, а между ними и по бокам постараться разместить пейзаж... Большая величественная гора — хозяйка массы горы, поэтому раздели ею холст. Возьми холмы, рощи и пропасти, чтобы выделить далекое и близкое, большое и маленькое». Одновременно Го Си настаивал на спец. обучении художника, целью к-рого было всестороннее овладение им высокими профессиональными навыками.

***** *Го Си.* Лин цюань гаочжи цзи (О высокой сути лесов и потоков) // *Юй Ань-лань.* Хуалунь цункань (Собрание работ по теории живописи). Пекин, 1960; *Го Си.* Заметки о высокой сути лесов и потоков / Пер. С.М. Кочетовой // Мастера искусства об искусстве. Т. II. М., 1965; *он же.* Высокий смысл лесов и потоков (отрывок) // Китайское искусство / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. В.В. Малявина. М., 2004; *Bush S., Shih Hsiao-yen.* Early Chinese Texts on Painting. Cambr., 1985, p. 150–153; *Vandier-Nicolas N.* Esthetique et peinture de paysage en Chine (des origines aux Song). P., 1987, p. 80–96. ****** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *она же.* Искусство Китая/ Альбом. М., 1988; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; *Самосюк К.Ф.* Го Си. М., 1976; Сокровища Музея Императорского дворца Гугун. М., 2007; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 3. Пекин, 1986; *Hu-Sterk F.* Tang Landscape Poetry and 'Three Distances' of Guo Xi // Recarving the Dragon: Understanding the Chinese Poetics / Ed. by O. Lomova. Prague, 2003; *Loehr M.* The Great Painters of China. Oxf., 1980; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–2. L., 1958; *idem.* The Chinese on the Art of Painting. N.Y., 1963; *Sullivan M.* Symbols of Eternity: Landscape Painting in China. Stanf., 1979.

М.Е. Кравцова

ГО ШИ-СИН

過士行

Го Ши-син. Род. 1952, Пекин. Представитель новой драматургии 80–90-х XX в. Происходит из семьи банковского служащего. В период **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4), тайно собирая книги из разгромленных школьных библиотек, знакомился с произведениями зарубежной (в осн. русской, советской) лит-ры. В начале 70-х написал первый рассказ «История мяча», навеянный страшными картинами «культурной революции». В 1978 поступил на курсы при редакции газ. «Бэйцзин жибао», с 1979 стал корреспондентом газ. «Бэйцзин ваньбао», где отвечал за освещение театр. жизни столицы. В большую драматургию вошел с пьесами «Юй жэнь» («Рыболовы», 1989), «Няо жэнь» («Птичники», 1991), «Ци жэнь» («Шахматисты», 1994), «Хуайхуа итяо цзе» («Улица злословия», 1998). Они были поставлены ведущими театр. коллективами Пекина. Реакция была неоднозначной, однако по преимуществу они признавались новым явлением в совр. кит. драматургии. Для творч. манеры Го Ши-сина характерно внимание к внутр. миру и мотивам поведения совр. человека, а в его произведениях органично сочетаются элементы сюрреализма, модернизма, театра абсурда. В 1999 опубликован сборник его пьес под назв. «Хуайхуа итяо цзе».

***** Хуайхуа итяо цзе (Улица злословия). Пекин, 1999.

И.В. Гайда

ГУ, ЦЗИНЬ, СЮЭ, ЖОУ

骨筋血肉

Гу, **цзинь**, **сюэ**, **жоу** («костяк, жилы, кровь, мышцы») — термины, отражающие анатомию каллиграфич. пластики.

Традиц. эстетика наделяет каллигр. пластику всеми свойствами реальной живой плоти, и в этом сказывается организмическое единство, присущее кит. космологии в целом. Человеческое тело, цельное в своем строении и одновременно многоэлементное, было прообразом структуры пластических форм каллиграфии. Кит. медики подходили к организму как к системе энергетич. циркуляций, имеющих две полярности **инь-ян** (см. т. 1, 2). Аналогичным образом поступали и каллиграфы, различавшие полярности *инь-ян* применительно к таким «анатомическим» элементам строения каллиграфич. пластики, как «костяк» (*гу* [*6*] */ци*), «жилы» (*цзинь* [*9*]), «кровь» (*сюэ* [*2*]) и «мышцы» (*жоу*).

Элементы полярности *ян* [*1*] отвечают за тонус пластики точек и черт и их энергетич. опустошение. «Костяк» *гу* [*6*] как структурный остов, обеспечивающий крепость и силу пластических форм, является главенствующим элементом

каллиграфич. форм. «Костяк» должен обладать силой *ли* [*4*], он создается за счет правильного обхвата кисти пальцами. Излишне медленное ведение кисти разрушает его. «Жилы» *цзинь* [*9*] — это натяжение пластических форм, подобно тетиве лука соединяющее элементы костной структуры тонусом внутр. связей. «Жилы», к-рые должны быть крепкими, создаются за счет правильной работы подвешенного запястья. Излишняя медлительность кисти приводит к отсутствию «жил».

Элементы полярности *инь* [*1*] обеспечивают расслабление пластики точек и черт и их энергетич. наполнение. «Мышцы» *жоу*, понимаемые как телесная масса пластических форм, должны быть объемными, без лишнего жира, но не сухими. При недостаточном нажиме кисти возникает дефект «журавлиная голень». «Кровь» *сюэ* [*2*] — это циркуляция внутри пластических форм, осуществляемая по системе кровеносных сосудов (*мо-ло*). Кровь не должна растекаться из-за сильного нажима кисти, иначе выходит дефект под назв. «тушевая свинья» (*мо чжу* [*1*]).

Каждый термин выражает определенное пластич. свойство, к-рое создается спец. приемами из арсенала техники кисти и туши. Все четыре анатомич. компонента каллиграфич. пластики созидают «пружину жизни» (*шэн-цзи*), сообщая каллиграфич. образу жизненность (*шэн-мин*). Гл. критерием при оценке каллиграфич. пластики является степень ее жизненной силы. По эстетич. нормам типографские шрифты являются «мертвыми», т.к. они не имеют анатомич. строения. «Костяк, жилы, кровь и мышцы» рождаются только движением кисти, через к-рую каллиграф вдыхает жизнь в каллиграфич. формы.

Принцип анатомичности был заявлен в самых первых трактатах как безусловная данность каллиграфич. практики. В знаменитом трактате «Би чжэнь ту» («Боевое построение кисти»), к-рый в наст. время датируется годами правления дин. Цзинь (265–420), сказано: «Опуская кисть, [ставят] точки и [прописывают] тушью черты, избегая [дефектов] волнообразных прогибов и искривлений. [При этом] необходимо передать [кисти] силу-*ли* [*4*] всего тела... При хорошем [наполнении] кисти силой-*ли* [*4*] [образуется] обильный костяк-*гу* [*6*]. При недостатке силы-*ли* [*4*] [получается] обилие мышц-*жоу*. При обилии костей и недостатке мышц каллиграфию называют „жилистой“ (*цзинь* [*9*]). [Когда] много мышц и мало костей, каллиграфию называют „тушевой свиньей“ (*мо чжу* [*1*]). Много силы-*ли* [*4*] и крепкие жилы [есть] чудо, отсутствие силы-*ли* [*4*] и жил [есть] болезнь (*бин* [*2*])». Легендарная фраза правителя династии **Лян У-ди** (прав. 557–560; см. т. 1; также т. 3 **Сяо Янь**) гласит: «Только костяк — нет привлекательности; только мышцы — нет силы». Каллиграфич. пластика гармонична, когда она подобна хорошо сложенному человеку. Этой максимой из поколения в поколение всегда руководствовались кит. знатоки и критики.

** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература — каллиграфия — живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М., 1985; *Ван Дун-лин.* Шуфа ишу (Искусство каллиграфии). Ханчжоу, 1986; *Яо Гань-мин.* Хань цзы юй шуфа вэньхуа (Китайская иероглифика и культура каллиграфии). Ханьнин, 1996; *Gao Jianping.* The Expressive Act in Chinese Art. From Calligraphy to Painting. Uppsala, 1996.

В.Г. Белозёрова

ГУАНЬ ДАО-ШЭН

管道昇

Гуань Дао-шэн, Гуань Чжун-цзи, Гуань Яо-цзи, прозв. Цисянь-шаньжэнь. 1262, Хучжоу (совр. Усин пров. Чжэцзян), — 1319. Художница, каллиграф, жена изв. художника монг. периода **Чжао Мэн-фу** (1254–1322).

Вышла замуж в 1289 (в 28 лет); переехала в Даду (см. **Бэйцзин**), где служил муж, и в дальнейшем следовала за ним повсюду. Частые переезды из-за перемен места его службы подробно отражены в хронологии, составленной яп. исследователем Тояма Гундзи. В кон. 1318 Гуань Дао-шэн серьезно заболела и по дороге домой в 10-й день 5-го месяца 1319 умерла. Известно, что ей был присвоен почетный титул *Вэйго-фужэнь* («супруга князя Вэй»).

Гуань Дао-шэн известна прежде всего как мастер живописи орхидей и каллиграф; рисовала также бамбук, цветы сливы (*мэйхуа*), камерные пейзажи и композиции на буд. сюжеты. Есть сведения, что, подобно знаменитому **Су Ши** (1036–1101; см. также т. 3), она написала киноварью красный бамбук. В одном из храмов в Хучжоу ею создана монументальная настенная композиция (выс. более 3 м) с изображением бамбука и больших камней. В каллиграфии часто подражала своему мужу с таким мастерством, что их автографы было трудно различить. Неск. десятков раз переписала знаменитую буд. «Алмазную сутру» III в. (**«Цзинь ган божэ боломи цзин»**; см. т. 2).

Сохранившееся живописное наследие Гуань Дао-шэн невелико: в списки О. Сирена (1958) включено 18 назв., из к-рых только 4 отмечены как несомненные подлинники. Свои работы художница подписывала основным именем, не сопровождая подпись печатью. В Шанхайском словаре (1987) приве-

дены две печати: *Дао шэн* и *Вэй го фу жэнь чжао гуань*. Текст последней (со свитка, выполненного супругами совместно) вызывает сомнения: Гуань Дао-шэн представлена дважды — до и после фамилии мужа, хотя Чжао Мэн-фу присвоили титул князя Вэй после смерти в 1322 и жена, умершая раньше, не могла именоваться по этому титулу. Тв-во Гуань Дао-шэн представлено в собрании Гос. музея Востока (Москва) автографом и печатями на двух произведениях (инв. № 2325–I, 14823–I).

** *Сычёв В.Л.* О методике атрибуции (экспертизы) старой китайской живописи // Научные сообщения ГМВ. Вып. 24. М., 2001; *он же.* Портрет и палиндром китайской поэтессы IV века Су Жолань в собрании Гос. музея Востока // Вестник истории, литературы, искусства. Альманах. Т. 1. М., 2005; Сёдо дзэнсю (Полное собрание каллиграфии). Т. 1–26. Токио, 1974; Цзяньмин мэйшу цыдянь (Краткий словарь по изобразительному искусству). Харбин, 1982; Чжунго мэйшуцзя жэньмин цыдянь (Словарь имен деятелей изобразительного искусства Китая) / Авт.-сост. Юй Цзянь-хуа. Шанхай, 1987; Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи (Подписи и печати китайских каллиграфов и живописцев). Т. 1–2. Шанхай, 1987.

В.Л. Сычёв

ГУАНЬ ТУН

關仝

Гуань Тун. Род. в г. Чанъань (совр. г. Сиань, пров. Шэньси), точные годы жизни неизвестны. Один из ведущих художников X в., мастер пейзажной живописи *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод».

Обучался живописи у **Цзин Хао** и еще в кон. эпохи Тан (618–907) начал работать профессиональным художником, предположительно в 895–907. После краха империи нек-рое время жил отшельником, во время правления дин. Поздняя Тан (923–936) стал придворным живописцем. В знаменитом трактате по истории живописи **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал») Го Жо-сюя (XI в.) Гуань Тун, наряду с **Ли Чэном** и **Фань Куанем**, включен в когорту *сань цзя* — «трех великих мастеров» (в научной лит-ре фигурирующих как «три великих пейзажиста X в.»), к-рые признаются основоположниками особого стилистич. направления в пейзаже, по определению совр. исследователей, «панорамно-монументального стиля», занявшего главенствующее место в офиц. (академической) живописи эпохи Северная Сун (960–1127).

В трактате Го Жо-сюя дана убедительная характеристика творч. манеры Гуань Туна: «Формы камней — твердо застывшие, сплетение деревьев — пышно разросшееся, башни и павильоны — по-древнему изысканны, фигуры людей — безмятежно уединенные» (пер. К.Ф. Самосюк). Особо отмечается его живописное мастерство: «Когда Гуань рисует листья деревьев, он покрывает пространство [между листьями] тушью, сильно разведенной в воде; когда же показывает высохшие ветки, удары [его] кисти сильные и широкие».

Справедливость приведенных характеристик подтверждается известными в копиях произведениями Гуань Туна, из к-рых наиб. близким к подлиннику признан свиток «Гуань шань син люй ту» («Путники, идущие через перевал», «Путники на горной дороге»; вар. назв. «Хуа гуань шань син люй» — «Изображение путников, идущих через перевал», копия сер. XI в., 144,4×56,8 см, шелк, тушь, легкая подцветка, Нац. музей Гугун, Тайбэй). В обоих вариантах названия свитка благодаря использованию фамильного знака художника, возможно, содержится намек на его авторство и на метафорическое понимание жизни как «дороги через горный перевал». Всю поверхность картины занимают горные формы, расположенные вертикальными планами и сходящиеся вместе, чтобы образовать похожий на крепостную башню высотный массив, резко обрезанный в верхней части краем свитка и словно продолжающийся за границами худ. пространства. Формы гор, прорезанные тяжелыми тектоническими складками, выполнены в трех техниках: их контуры очерчены графически и состоят из переменно расширяющихся и утончающихся линий; фактура горной породы передана быстрыми скользящими мазками; объем смоделирован посредством тушевой штриховки и размывов, что создает оптический эффект трехмерности изображений и пространств. глубины. Вместе с тем контуры гор в этом свитке сглаженнее, чем в предшествующих пейзажах, ощущение неприступности пиков снижается. По мнению исследователей, в тв-ве Гуань Туна сделан шаг в сторону овладения законами перспективы и композиционными принципами, позволившего наследникам мастера решить задачу объединения пространственных планов.

* *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978.
** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; *Самосюк К.Ф.* Го Си. М., 1976; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 2. Пекин, 1986; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–3. L., 1958; *Sullivan M.* Symbols of Eternity: Landscape Painting in China. Stanf., 1979.

М. Е. Кравцова

ГУГУН

故宫

Гугун (Древний дворец), дворцовый комплекс, бывший императорский дворец Цзыцзиньчэн (Пурпурный запретный город) в Пекине (см. **Бэйцзин**), памятник мировой культуры. На протяжении 450 лет служил резиденцией императоров династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911). Нынешнее назв. Гугун получил только в 1911. Общая площадь дворцового комплекса составляет 720 тыс. кв. м, площадь построек — 150 тыс. кв. м. Территория комплекса защищена от Внешнего города (Вайчэн) пурпурной кирпичной стеной (выс. до 10 м) и обводным каналом Тунцзыхэ (шир. ок. 6 м). По четырем углам крепостной стены высятся сторожевые башни. В Запретный город ведут ворота, расположенные по четырем сторонам света. Главные из них — южные ворота Умэнь (Полуденные ворота). Дворцовый ансамбль, включая отдельные «малые дворцы», насчитывает 9 тыс. строений — павильоны, к-рые использовались как тронные палаты, дворцовые залы и бесчисленные беседки, служебные и хозяйств. помещения.

Сооружение дворца началось в 1406 по указу минского имп. Чэн-цзу (прав. 1403–1424) и продолжалось до 1420. Впоследствии многие сооружения неоднократно расширялись и реконструировались. Окончательный облик дворцовый комплекс обрел при правлении маньчжурской дин. Цин. Планировка дворца строго следует требованию симметричного расположения зданий относительно центр. оси, ориентированной с севера на юг, что исключительно точно выражает идею «срединности». Цзыцзиньчэн представляет собой грандиозный по размерам и совершенный по планировке ансамбль дворцов, соединенных друг с другом двориками, проходами и воротами. Все здания возведены на высоких каменных платформах и построены из дерева.

Согласно дворцовому канону, комплекс делится на две части: официальную — Вайчао (Внешние палаты), занимающую две трети всей площади, и жилую — Нэйтин (Внутренний двор), где находились личные покои императора и его семьи. В основе планировки комплекса лежит принцип «трех больших павильонов и трех больших дворцов», сооруженных на единой мраморной террасе. «Три больших павильона» — Тайхэдянь (Высшей гармонии), Чжунхэдянь (Полной гармонии), Баохэдянь (Сохранения гармонии), являются центром Вайчао. Гл. мотивом декора павильонов служат резные золотые драконы (**лун**; см. также т. 2) — символ императора и императорской власти. Павильон Высшей гармонии — гл. сооружение Вайчао — в высоту достигает 14,4 м, общ. площадь здания — 2300 кв. м. Массивную крышу поддерживают 72 деревянные колонны. Потолочные балки украшены разноцветной росписью, двойная крыша выложена желтой черепицей. Павильон представляет собой один огромный зал, где императоры совершали торжеств. церемонии, подписывали указы, утверждали высш. ученые звания, устраивали ежегодные праздники и объявляли о начале военных кампаний. Перед павильоном застыли в бронзе черепаха и длинноногий журавль (символы долголетия), рядом поставлены большие медные треножники (символы надежности императорской власти). За пределами двора симметрично оси расположены: к востоку — комплекс сооружений Вэньхуадянь, к западу — дворец Уиндянь, вместе с «тремя большими павильонами» они образуют ансамбль Вайчао.

За Вайчао начинается Внутренний двор. В центре сев. части находится комплекс «трех больших дворцов»: Цяньцингун (дворец Изначальной чистоты), Цзяотайдянь (Зал общения с Небом), Куньнингун (дворец Земного спокойствия). Дворец Изначальной чистоты служил императорской канцелярией и местом приемов иностр. послов. В Зале общения с Небом хранились императорские печати, здесь в день своего рождения императоры принимали поздравления. Во дворце Земного спокойствия проводились церемонии бракосочетания императоров, находилась спальня новобрачных. Помещения и дворы Нэйтин гораздо меньше по размеру, чем три павильона Вайчао, а в орнаменте и декоре используются изображения дракона и феникса — символов императора и императрицы. За императорскими жилыми покоями устроен сад с огромными соснами и кипарисами, искусств. горками и театр. павильоном.

Завершают комплекс северные ворота Шэньумэнь, к северу от к-рых возвышается искусств. гора Цзиншань с беседкой Ваньчуньтин (Вечной весны) на вершине.
Дворцовый ансамбль Гугун отличается ритмической повторяемостью осн. архитектурных элементов — павильонов с двойными и тройными загнутыми крышами. Прием последовательного расположения зданий позволяет неограниченно варьировать помпезно-величественные и камерно-лиричные композиции, создавая неповторимый облик каждого архитектурного объекта.

** *Ащепков Е.А.* Архитектура Китая. М., 1959, с. 20–21; Всеобщая история архитектуры. Т. 9. Л.–М., 1971, с. 432–433, 437–445; *Вяткин Р.В.* Музеи и достопримечательности Китая. М., 1962, с. 117–127; *Глухарева О.Н., Деникe Б.* Краткая история искусства Китая. Л.–М., 1948, с. 68; Китайские памятники мирового наследия / Пер. на рус. яз. Фань Инвань и др. Пекин, 2003, с. 18–27; *Рычило Б., Солнцев М.* Пекин. Новый русский путеводитель по достопримечательностям столицы Китая. М., 2000, с. 25–45; *Сидихменов В.Я.* Китай: страницы прошлого. М., 1987, с. 245–249; *Фань Гу-си.* Гугун (Древний дворец) // Чжунго да байкэ цюаньшу. Цзяньчжу, юаньлинь, чэнши гуйхуа (Большая китайская энциклопедия. Архитектура, садово-парковое искусство, градостроительство). Пекин–Шанхай, 1988, с. 169–171.

Н.Ю. Демидо

ГУЙ-ШЭНЬ

鬼神

Гуй-шэнь («духи и божества»). Тематическая разновидность фигуративной живописи *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», к к-рой относятся живописные образы богов низовых верований и культов, не входивших в собственно даос. и буд. мифологию. Возникла в эпоху Тан (618–907).
Основоположником считается Лян Лин-цзань (VIII в.), уроженец юго-запада страны (пров. Сычуань), в 1-й пол. периода правления имп. Сюань-цзуна (712–756) занимавший пост придворного астролога. Лян Лин-цзаню принадлежит во многом уникальное произведение — свиток У син эршиба сю шэнь син «Облик божеств пяти звезд и двадцати восьми созвездий», 24,5×489,7 см, шелк, тушь, краски, Худ. музей, Осака), изображающий владык пяти планет (в кит. терминологии «пять звезд», *у син* [*I*]) и духов 28 зодиакальных созвездий. Рисунки завораживают экспрессивностью и визуальным разнообразием образов: одни персонажи показаны в антропоморфном облике с отдельными фантастич. чертами, другие — в виде мифологических существ и чудовищ, обладающих нек-рым иконографическим сходством с буд. «демонами».
В самостоятельное тематич. направление живопись *гуй-шэнь* превратилась на рубеже X–XI вв., о чем свидетельствует ее выделение в качестве отдельной жанровой категории (*пинь*) в созданном тогда трактате Лю Дао-чуня (X — нач. XI в.) «Сун-чао мин-хуа пин» («Оценки прославленных живописных произведений династии Сун»). Автор также называет четырех в то время ведущих, по его мнению, мастеров *гуй-шэнь*, причислив к ним Ли Сюна и Гао И (2-я пол. X в.), о к-рых упоминается и в трактате **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал») Го Жо-сюя (XI в.). О Ли Сюне сообщается, что он писал картины на буд. сюжеты и особенно удачно изображал демонов и духов. О Гао И рассказывается подробнее: уроженец северо-востока Китая, выросший в киданьском гос-ве Ляо (916–1125), в нач. 970-х прибыл в столицу только что возникшей дин. Северная Сун (960–1127) и занялся торговлей лекарствами, непременно заворачивая товар в бумагу с нарисованными на ней демонами и духами. Всеобщее признание Гао И принес преподнесенный имп. Тай-цзуну (976–997) в связи с его восшествием на трон свиток «Гуй шэнь соу шань ту» («Поиски духов и богов в горах»), за к-рый мастер сразу же был назначен на пост *дай-чжао* («ожидающий императорских указаний») в Академию живописи (**Хуа-юань**). В ранге художника-академиста Гао И расписывал столичные буд. святилища и продолжал создавать произведения *гуй-шэнь*. Самым значительным из них называют изображение **Чжун Куя** (см. т. 2) — повелителя демонов и защитника людей от злых сил. Примечательно, что именно при Тай-цзуне обозначился интерес властей к оккультным знаниям и верованиям, имевшим древнее происхождение и восходящим к региональным религ. традициям. По его приказу коллегия ученых составила прозаическую антологию «Тай-пин гуан цзи» («Обширные записи [годов под девизом правления] Тай-пин»), куда вошли полные тексты и фрагменты 343 прозаических сборников на тему «записей о чудесном», начиная с эпохи Хань (III в. до н.э. — III в. н.э.) по 977. Т.о., причины роста популярности *гуй-шэнь* следует искать в особенностях религ. политики северосунских властей. Достигнув расцвета к сер. XI в. (в тв-ве **У Цзун-юаня**), эта тематич. разновидность стала постепенно утрачивать самостоятельность, вливаясь в общий поток живописи религ. харак-

тера. В конце эпохи Южная Сун (1127–1279) обозначился относительно новый ее вариант, наиб. ярко представленный тв-вом Лун Кая (1222–1304?), к-рый стал создавать подобия жанровых сцен с участием духов и нечисти-**гуй [1]** (см. т. 2). Утратив жанровую самостоятельность, традиция *гуй-шэнь* послужила одним из худ. истоков кит. народной картины (**нянь-хуа**) и затем, уже во 2-й пол. XIX в., была задействована, хотя и в сильно редуцированном виде, в тв-ве художников «новой волны», основоположников «нац. живописи» (*го-хуа*; см. Общ. разд. **Современная живопись го-хуа**).

***** *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978; Evaluations of Sung Dynasty Painters of Renown: Liu Tao-ch'un's *Sung-ch'ao ming-hua p'ing* / Tr. with an Introd. by Ch. Lachman. Leiden–New York, 1989. ****** *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго хуйхуа цюаньцзи (Полное собрание произведений китайской живописи). Т. 1. Ханчжоу, 1997; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–3. L., 1958.

М.Е. Кравцова

ГУ КАЙ-ЧЖИ

顧愷之

Гу Кай-чжи. Ок. 346, пров. Цзянсу, — 407. Поэт, каллиграф, теоретик живописи. Жил и работал в Цзянькане (совр. Нанкин). Патриарх традиц. живописи, мастер в жанре *жэнь-у* («люди/люди и предметы»), обращался также к пейзажу. Помимо живописи на свитках, работал в области монументального иск-ва (стенописи). Член Военного совета, затем придворный советник при императорском дворе Вост. Цзинь (317–420). Вместе с Лу Тань-вэем (ум. ок. 485) и Чжан Сэн-яо (1-я полов. VI в.) входит в «триаду корифеев периода Шести династий».

Живопись Гу Кай-чжи отличает искусное использование тонкой, подвижной линии, традиционно сравниваемой с «нитью, выпускаемой весенним шелкопрядом»; «плотное письмо»; изысканно-сдержанная колористическая гамма; одухотворенность создаваемого образа. Как отмечала кит. традиц. критика, Гу Кай-чжи преуспел в передаче «души». Ряд положений, высказанных Гу Кай-чжи в трех дошедших до нас теоретических работах («Лунь хуа», «Хуа Юньтайшань цзи», «Вэй Цзинь шэнлю хуа цзань»), стали базисными для последующей теории и практики кит. живописи. В тв-ве художника определилась линия на сосредоточенное выражение в живописи духовного начала, высокий каллиграфизм кисти, использование локального цвета при преобладании тушевого контурного рисунка.

****** *Бадылкин Л.Е.* Пейзаж в поэзии и живописи IV–V вв. // ТПИЛДВ. М., 1978; *Ма Цай.* Гу Кай-чжи яньцзю (Исследование жизни и творчества Гу Кай-чжи). Шанхай, 1958; *Пань Тянь-шоу.* Гу Кай-чжи / Сер. Чжунго хуацзя цуншу. Шанхай, 1958.

С.Н. Соколов-Ремизов

Гу Кай-чжи, Гу Чан-кан, Гу Ху-тоу (Тигриная голова). 346?, обл. Цзиньлин, Уси (совр. г. Уси, пров. Цзянсу), — 407? Один из родоначальников кит. станковой живописи, теоретик. Его тв-во известно по двум картинам, к-рые дошли до нас в более поздних копиях: «Ло шэнь ту» («Божество/Фея [реки] Ло») и «Нюй ши чжэнь ту» («Картины к [трактату] „Наставления женщинам, [основанные на прецедентах] истории“», вар. «Картины к „Наставлениям придворным дамам“»).

«Ло шэнь ту» известна в трех копиях, выполненных в X–XIII вв. Две из них хранятся в наст. время в КНР (Музей Гугун, Пекин; Ляонинский пров. музей, Шэньян); третья — в Галерее Фрира (Вашингтон). Они заметно различаются по стилистике, цветовой гамме и набору деталей. Наиб. близкой к оригиналу совр. искусствоведами признается ляонинская копия, к-рая была, видимо, сделана одним из придворных художников сер. XII в. с оригинала, хранившегося в императорской коллекции. По стилистике она близка к стенописям знаменитого буд. пещерного монастыря Могао (**Дуньхуан**, или Цяньфодун, «Пещеры тысячи будд»), датируемым VI в., и решительно отличается от живописной манеры эпохи Сун. Пекинская и американская копии, напротив, содержат в себе немало худ. нюансов, типичных для сунской живописи. Так, пекинская копия выполнена в каллиграфич. манере, характерной для многих живописцев XII в. В американской использовано диагональное построение худ. пространства, ставшее обычным в станковой живописи XII–XIII вв. Обе копии являются, вероятнее всего, вариациями на тему других, более ранних копий свитка Гу Кай-чжи. Несмотря на расхождения, все три копии позволяют довольно точно

и полно реконструировать оригинал. Очевидно, он представлял собой выполненный в полихромной технике длинный и узкий горизонтальный свиток (размеры ляонинской и американской копий соответственно 27,1×582,8 и 25×347 см), хотя не исключены и несколько бóльшие размеры: в одном из своих теоретич. сочинений Гу Кай-чжи оговаривает, что все созданные им произведения имеют ширину шелкового свитка в 2 *чи* [*1*] и 3 *цуня* [*2*], т.е. приблизительно 74 см.

Картина «Божество реки Ло» была написана по мотивам знаменитой поэмы «Ло-шэнь фу» («Ода о божестве/фее реки Ло») крупнейшего поэта рубежа II–III вв. **Цао Чжи** (см. т. 3). Известно, что авторская работа Гу Кай-чжи еще существовала в эпоху Сев. Сун и неоднократно копировалась. Имея очевидный иллюстративный характер, картина распадается, подобно древним (I–II вв.) погребальным стенописям, на серию отдельных композиционных фрагментов, каждый иллюстрирует тот или иной эпизод поэмы. Ляонинская копия состоит из пяти таких частей, последовательно воспроизводящих сцены явления прекрасной владычицы реки Ло лирическому герою (в качестве к-рого выступает сам поэт). Свиток завершается эпизодом вознесения «речной феи» в небесные дали на чудесной колеснице в окружении др. божественных персонажей. В центр. фрагменте картины Ло-шэнь показана на фоне пейзажа, состоящего из условных рисунков гор и деревьев, стилизующих мотивы погребальных стенописей и рельефов: горы передаются в виде маленьких холмиков причудливой формы, расположенных рядами друг над другом, широкая гладь воды уподобляется узкому ручью, лес обозначен несколькими древесными стволами. Трактовка деревьев находит аналогии не только в древних стенописях и рельефах, но и в погребальном диптихе 2-й пол. V в. **«Чжу линь ци сянь цзи Жун Ци-ци чжуань»**, содержащем портреты Жун Ци-ци и т.н. Семи мудрецов из бамбуковой рощи (**Чжу линь ци сянь**; см. т. 3). Примечательно введение в «реалистичную» композицию Гу Кай-чжи изображений мифич. существа — дракона (**лун**; см. также т. 2), выступающего, видимо, знаком принадлежности «речной владычицы» к божеств. миру, и пары уточек, символизирующих взаимную страсть, вспыхнувшую в сердцах лирических героев. Фигура божеств. девы, прорисованная тонкими, еле уловимыми, ритмически повторяющимися линиями, выразительна и динамична: стремительно скользя вперед, она обернулась, глядя туда, где на берегу застыли очарованный ее красотой Цао Чжи и «статисты» свиты. Трактовка облика героини в осн. реалистична, хотя и отмечена романтическим настроением, выраженным в ее лит. портрете. Хрупкая, словно бесплотная, молодая женщина облачена в длинное одеяние с широкими рукавами, просторный подол и поясные ленты к-рого развеваются ветром. Энергия эфира как будто передается эфемерной фигуре, словно парящей или несомой ветром над земной поверхностью. Несмотря на симбиотичность и дискретность композиции, живописи присущи худ. целостность и завершенность, обусловленные общностью ее стилистики и настроения. С изящной графичностью изображений гармонирует колорит, образованный пастельными — зелеными, коричневатыми, красноватыми тонами, достоверно передающими противоречивое сочетание нежности и безысходной грусти, выраженное в поэме.

Вторая картина Гу Кай-чжи сохранилась в копии (Британский музей, Лондон), выполненной предположительно в VI в., и представляет собой узкий горизонтальный свиток (выс. 25 см), организованный по уже известному композиционному принципу объединения локальных сцен, но на этот раз обладающих тематической и сюжетной автономностью. Свиток носит жанровый характер, объединяя в себе иллюстрации к назидательному трактату «Нюй ши чжэнь» («Наставления женщинам [основанные на прецедентах] истории», вар. «Наставления придворным дамам») **Чжан Хуа** (см. т. 3). Он состоит из 8 частей (первоначально их было 9), посвященных определенному эпизоду из жизни к.-н. известной красавицы прошлого либо выступающих живописной «рекомендацией», обращенной к современницам автора.

Первый фрагмент посвящен самоотверженному поведению наложницы ханьского имп. Юань-ди (48–32 до н.э.) — госпожи Фэн (Фэн-цзеюй), к-рая, по легенде, спасла своего повелителя от разъяренного медведя, когда зверь, содержавшийся в придворном зверинце, неожиданно сорвался с цепи в присутствии императора и гаремных дам. В сцене изображены: император, словно окаменевший от испуга, госпожа Фэн, бросившаяся между ним и нападающим медведем, др. придворная дама и стражники, бегущие к медведю с копьями наперевес. Все персонажи наделены индивидуальными приметами, передающими наиб. характерные черты. Фигура госпожи Фэн, выступающей воплощением решительности и бесстрашия, устремлена навстречу опасности,

стремительность движения подчеркнута развевающейся по ветру одеждой, голова гордо вскинута, лицо проникнуто благородным пафосом. По контрасту с ней вторая дама обращена к медведю спиной, как будто еще не подозревая о случившемся, хотя выражение лица несет отпечаток притворства. Фигуры стражников скорее гротескны; с оттенком иронии показан и медведь, отнюдь не производящий впечатления свирепого и разъяренного зверя.

Второй фрагмент свитка повествует об отказе наложницы имп. Чэн-ди — госпожи Бань (**Бань-цзеюй**, см. т. 3) сесть в паланкин императора, дабы не отвлекать его от гос. дел, к-рыми правитель должен заниматься даже в дороге. В соседней части произведения изображена сцена охоты, примечательная прежде всего тем, что в нее введены (пока еще весьма условно) элементы горного пейзажа. Следующий, четвертый фрагмент служит иллюстрацией приведенного в нем же высказывания из трактата **Чжан Хэна** (см. т. 1, 3, 5): «Умение людей следить за своей внешностью еще не означает их заботу о собственной добродетели». Цитату сопровождает сюжетная сцена, изображающая двух дам и служанку, к-рая причесывает одну из них, — ту, что сидит на коленях на дорогой циновке перед зеркалом на подставке и стоящими на полу лаковыми туалетными коробочками с косметикой и благовониями. Вторая дама подводит брови у зеркала, ее лицо показано в отражении (прием, впоследствии получивший распространение в иск-ве стран Дальнего Востока и чаще всего обыгрываемый много позже в яп. гравюре XVIII в.). Лица обеих дам хранят нарочито бесстрастное выражение, но позы, жесты рук и глаза, мастерски исполненные художником, выдают нарциссизм и душевную пустоту.

Следующий, пятый эпизод свитка тоже основан на афоризме из трактата: «Если ваши речи добродетельны, на них откликнутся все в округе на тысячу *ли* [*16*]. Если же вы забудете об этом, то даже ваш супруг усомнится в вас». Иллюстрация, предложенная живописцем, дает новый сюжетный поворот худ. решению темы, показывая императорскую спальню, где за пологом на ложе сидит император, снимая туфли и посматривая на стоящую наложницу. Очевидно, дама позволила себе неосторожное высказывание, вызвавшее гнев, отраженный в глазах императора и особенно заметный на фоне благородно-сдержанного выражения его лица. Волнение наложницы читается в ее руках, судорожно сжавших перегородку ложа. Персонажи как будто ведут безмолвный диалог, и зритель оказывается его случайным свидетелем. Этот используемый Гу Кай-чжи эффектный худ. прием был унаследован более поздними мастерами придворно-бытового жанра (напр., **Чжоу Фаном**, **Гу Хун-чжу**).

В шестом эпизоде изображена находящаяся в домашних покоях августейшая чета с детьми и слугами. В отличие от других сцен, отмеченных композиционной целостностью, эта разбивается на три относительно самостоятельных фрагмента: супруги чинно сидят на коленях; наложница причесывает ребенка; старшие дети занимаются с домашним учителем. Внешний вид императора и императрицы подчеркнуто бесстрастен, что соответствует нормам традиц. этикета. Посредством неск. деталей художник как бы «оживляет» персонажей, намекая на их характер: губы отца строго сжаты, что придает его лицу выражение увещевания; мать явно беспокоится за младшего сына и старается отвлечь его игрушкой, в то время как ребенок отчаянно плачет и старается вырваться из рук наложницы. «Портрет» младшего ребенка выполнен с исключительной живостью, а плаксивая гримаса передана с изрядной долей добродушного юмора.

Седьмой фрагмент воспроизводит сцену порицания императором наложницы: так Гу Кай-чжи иллюстрирует назидание о том, что красавице не следует слишком усердствовать, приукрашивая себя. Спокойно-снисходительное лицо монарха показывает, что он скорее исполняет свой долг, поучая наложницу, чем действительно гневается на невозмутимую красавицу со стройной фигуркой и гордо посаженной головой. И та прекрасно чувствует ситуацию: за маской почтительного внимания и церемониальным жестом сложенных рук скрыта уверенность в своих чарах. Губки красавицы едва заметно, но все же обиженно надуты, и можно не сомневаться, что после завершения нотаций она найдет способ отплатить государю за эти неприятные для нее минуты.

Свиток завершается сценой, словно подводящей итог всему худ. повествованию: старшая придворная дама, облик к-рой дышит мягкостью и достоинством, читает наставления другим дамам, и в памяти зрителя невольно всплывают все предшествующие эпизоды.

В совр. кит. исследованиях Гу Кай-чжи приписывается еще одна картина — масштабный горизонтальный свиток «Ле нюй жэнь чжи ту» («[Иллюстрации]

к разделу „Гуманные и просвещенные“ [из трактата] „Жизнеописания женщин“», 25,8×470 см, шелк, тушь, краски, Музей Гугун, Пекин), по сюжету и композиции близкий к двум разобранным выше. Считается, что первоначально картина состояла из 15 отдельных сцен, но в имеющемся варианте осталось 10 фрагментов — иллюстраций трактата «Гу ле нюй чжуань» («Жизнеописания прославленных женщин древности») **Лю Сяна** (77–6 до н.э.; см. т. 1). Этот свиток, являющийся, видимо, копией, созданной значительно позднее IV в., серьезно отличается от двух др. картин по манере изображения представленных на нем 28 персонажей. Поэтому нек-рые ученые считают его отдаленной вариацией на тему несохранившегося произведения Гу Кай-чжи либо копией картины др. художника — Чэнь Гун-сы, о к-ром известно лишь то, что он жил в период правления дин. Южн. Ци. В случае принадлежности данного свитка тв-ву Чэнь Гун-сы он служит весомым подтверждением универсальности композиционной схемы, использованной Гу Кай-чжи, для станковой живописи IV–VI вв. и популярности в ней «женской» темы. Многие исследователи (напр., Sh.E. Lee, W. Watson) склонны считать, что подобные произведения имели очевидный назидательный смысл, проповедуя конф. идеал женщины, требующий сочетания ее внешней привлекательности с «внутр. красотой», т.е. добронравием и добродетелями. Следовательно, на начальном этапе своего формирования станковая живопись находилась под сильным влиянием конф. эстетич. воззрений, в к-рых любая творч. деятельность наделялась общественно значимыми функциями и предназначалась для пропаганды морально-этич. ценностей.

Картины Гу Кай-чжи свидетельствуют о его незаурядном мастерстве портретиста: позы персонажей естественны, мимика выразительна, черты лиц тщательно и точно выписаны тонкими черными линиями, губы дополнительно отмечены красной краской, а растительность на лице мужчин — едва заметными штрихами. Очевидно также, что художник обладал умением передавать фактуру разл. тканей и др. материалов, из к-рых выполнены предметы костюма и обстановки, напр. шелка, образующего разный рисунок складок в легких женских одеяниях и плотных завесах полога деревянного императорского ложа. В живописи этих складок тонкие линии сочетаются с легкими размывами красок, к-рыми моделируется объем.

В тв-ве художника наглядно прослеживаются особенности процесса формирования станковой живописи, а именно влияние на нее погребальных стенописей. Оно выражается не только в особенностях композиционного построения картин, объясняя преобладание принципа горизонтального расположения сцен, явную дискретность и иллюстративно-повествовательный характер, но также в графичной манере письма. Героями произведений Гу Кай-чжи по-прежнему выступают легендарно-исторические или лит. персонажи: живописное тв-во оставалось органически связанным с письм. традицией. Вместе с тем картины мастера воспринимаются уже как подлинно авторские творения, характеризующиеся единством худ. замысла, ритма и настроения. Все это дает основание утверждать, что живопись Гу Кай-чжи открывает собой качественно новый этап в истории кит. изобразительного иск-ва, по существу намечая все основные приметы кит. станковой живописи в ее исполнении последующими художниками: использование каллиграфич. техник работы кистью, обеспечивающих графич. остроту, совершенство и плавность линий; стремление к упорядоченности восприятия, обусловившее четкость композиции, строящейся на гармонии ритма; рациональное использование худ. средств, прежде всего свободного фона, для эффективной передачи пространств. среды.

Картины Гу Кай-чжи, давая возможность проследить начальный этап в развитии фигуративных направлений кит. станковой живописи — портретного, бытового, религиозно-мифологич. жанров, относимых в традиции к общему жанру *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», оставляют открытыми проблему происхождения пейзажа — *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод». Вспомогательная роль элементов ландшафта в свитках Гу Кай-чжи и весьма примитивная манера их исполнения заставили нек-рых старых кит. историков живописи, а вслед за ними и совр. искусствоведов сомневаться в самой возможности появления пейзажной живописи в IV–V вв. Однако указанные стилистические особенности пейзажных деталей в «Ло шэнь ту» могли быть результатом сознательной стилизации древних худ. образцов, имеющей целью придать картине настроение ирреальности и архаичности, соответствующее сюжету и времени создания поэмы Цао Чжи. Тогда как большинство известных фактов, касающихся худ. жизни указанных столетий, свидетельствуют о генезисе *шань-шуй* (*хуа*). Все самые значительные сочинения по теории живописи того времени, и в первую очередь «Хуа шань-шуй сюй» («Предисловие к изображению пейзажа») Цзун Бина (375–443), так или иначе обращаются к вопросам, связанным с пейзажной живописью. Аналогичный

труд, сохранившийся в извлечениях, — «Хуа Юньтайшань цзи» («Записи о том, как живописать гору Юньтайшань»), принадлежал Гу Кай-чжи. Примечательно название фигурирующих в нем гор: «Горными ступенями в облаках» (Юньтайшань) именовались мифич. горы **Куньлунь** (см. т. 2), где, согласно даос. религиозным представлениям, пребывала богиня–подательница бессмертия **Сиван-му** (см. т. 2), либо реальный горный массив (в пров. Сычуань), служивший обителью Чжан Дао-лину — легендарному основоположнику даос. школы «Путь небесных наставников» (*тяньши-дао*; см. т. 2, Общ. разд. **История даосизма**). Картина, воспроизводящая эти горы, должна была, по мнению исследователей, передавать пейзаж в его трактовках, порожденных даос. восприятием природы.

Наконец, известно о создании в IV–VI вв. ок. 40 пейзажей (судя по названиям картин), к-рые перечисляются в трактате **«Ли дай мин хуа цзи»** («Записи о знаменитых картинах прошлых эпох») Чжан Янь-юаня и в более поздних сочинениях по истории живописи. Пять упоминаемых произведений, в т.ч. «Лушань ту» («Горы Лушань») и «Фэн ту» («Горные пики»), приписываются Гу Кай-чжи. Т.о., есть все основания полагать, что пейзажная живопись зародилась в IV–V вв. под влиянием мировоззрения и эстетики **даосизма** (см. т. 1) и что одним из ее основоположников являлся Гу Кай-чжи.

****** *Бежин Л.Е.* Под знаком «ветра и потока». Образ жизни художника в Китае III–IV веков. М., 1982; *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р., Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; *Ло Цзун-чжэнь, Шао Вэнь-лян.* Вэй Цзинь Наньбэй-чао вэньхуа (Культура [эпох] Вэй, Цзинь и Южных и Северных династий). Шанхай, 2000; *Фу Бао-ши.* Чжунго гудай шань шуй хуа ши ды яньцзю (Исследование истории древнекитайской пейзажной живописи). Шанхай, 1962; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 1. Пекин, 1986; Biography of Ku K'ai-chih / Tr. Chen Shih-Xiang. Berk., 1953; *Chen Pao-chen.* The Goddess of the Luo River: A Study of Early Narrative Handscrolls. Ph.D. Dissertation. Princeton Univ., 1985; *Lancman E.* Chinese Portraiture. Tokyo, 1966; *Lee Sh.E.* A History of Far Eastern Art. 4th ed. N.Y., 1982; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1, 3. L., 1958; *Sullivan M.* The Birth of Landscape Painting in China. L., 1962; *idem.* The Arts of China. Berk.–Los Ang.–L., 1984; *Watson W.* Art of Dynastic China. N.Y., 1981.

М.Е. Кравцова

ГУН-БИ

工筆

Гун-би («тщательная кисть») — техника традиц. кит. живописи, соответствующая стилистическому направлению *се шэн* («писать жизнь/натуру»). Предназначена для тонкого письма, передающего мельчайшие детали изображаемого объекта. Применяется как для зарисовок с натуры, так и для прописывания отдельных элементов композиции или всего произведения. Основу техники *гун-би* составляют моделирующие форму штрихи *цунь* [*3*]. Каждому из десятков видов штрихов соответствует определенный угол наклона кисти, сила ее нажима и направление прописывания (см. **Би фа**). Штрихи накладываются в строго определенной последовательности. Техника подразумевает многократное прописывание высохших слоев, что позволяет создавать богатые колористические эффекты. Техника *гун-би* применялась во всех жанрах традиц. кит. живописи. Ей противоположна техника *цзянь-би* [*1*] («лапидарная кисть»; см. Общ. разд. **Традиционная техника живописи на свитках**).

***** *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975; *Kwo Dawei.* Chinese Brushworks. L., 1981.

В.Г. Белозёрова

ГУН ХУН-ЧЖУ

顧洪祝

Гу Хун-чжу, Гу Хун-чжун. 910–986. Один из ведущих живописцев X в. и мастеров жанра *жэнь-у* (*хуа*) — «(живопись/изображения) фигур».

Работал в 943–961 при дворе царства Южное Тан (937–975, на терр. совр. пров. Цзянсу) эпохи У-дай (907–960) и пользовался особым расположением государя этого царства — Ли Юя (937–978). В историю кит. живописи вошел благодаря своему единств. произведению «Хань Си-цзай е янь ту» («Пир Хань Си-цзая», вар. «Ночная пирушка»), имеющему почти детективную историю создания. Рассказывают, что Ли Юй, до к-рого дошли слухи о предельно разгульном и развратном образе жизни сановника Хань Си-цзая (902–970), устраивавшего в своем доме ночные пиры-оргии, приказал Гу Хун-чжу тайно пробраться туда и запечатлеть увиденное. Сохранились сведения о существовании ряда картин,

выполненных различными живописцами на эту тему, в т.ч. одноименного свитка **Чжоу Вэнь-цзюя** (X в.), также работавшего при дворе царства Южное Тан и считающегося крупнейшим на тот момент мастером *жэнь-у*. Известно неск. копий, одна из к-рых сделана в XVI в. в Японии. Наиб. близким к оригиналу или, возможно, даже подлинником, принадлежащим кисти Гу Хун-чжу, в наст. время признан свиток (28,7×335,5 см, шелк, краски, тушь) из коллекции пекинского Музея Гугун.

Этот горизонтальный свиток, смонтированный из пяти отдельных фрагментов, изображающих Хань Си-цзая в разных ситуациях, в композиционном отношении представляет собой реминисценцию построения древних стенописей и произведений станковой живописи, созданных на начальном этапе ее формирования (напр., картин **Гу Кай-чжи**). Свиток открывается сценой, в к-рой гл. герой слушает игру своей сестры на струнном музыкальном инструменте *пипа*. Второй фрагмент воспроизводит более сложную многофигурную сцену: в ней хозяин пирушки, стоя, с упоением бьет в барабан и аккомпанирует танцу своей фаворитки при заинтересованном внимании гостей — непринужденно расположившихся вокруг пятерых мужчин в одеяниях чиновников и двух женщин, компанию к-рым составляет уже изрядно подгулявший монах. Этот фрагмент, по мнению исследователей, дал начало самостоятельному тематико-стилистическому направлению в рамках придворно-бытового варианта *жэнь-у* — картинам пирушек и подобных сцен развлечений знати. В среднем фрагменте Хань Си-цзай сидит на кровати, окруженный вниманием семи ластящихся к нему женщин, и невозмутимо моет в тазике руки. Четвертая сцена представляет сановника внимающим игре квинтета флейтисток, облаченных в яркие розово-бирюзовые платья, а пятая (заключительная) изображает героя картины отдыхающим в кресле в об-ве троих женщин и гостей-мужчин. Несмотря на намеренную композиционную замкнутость каждого фрагмента, все пять сцен образуют единое живописное повествование, пронизанное раскованностью восприятия, мягким юмором и чувством увлеченности художника проделками этой веселой, беззаботной компании. Точность и живость в изображении персонажей удачно согласуются с умелой компоновкой групповых сцен, интересных мн-вом тонко подмеченных и забавных подробностей, искушающих воображение зрителя иллюзией случайного подглядывания.

Картина Гу Хун-чжу, видимо, пользовалась немалой известностью у живописцев и представителей знати, о чем свидетельствуют множество копий и вариаций на ее тему. Однако в традиционной кит. эстетике отношение к этому свитку было критическим и даже отрицательным. Так, в трактате Лю Даочуня (X–XI вв.) «Сун-чао мин-хуа пин» («Оценки прославленных живописных произведений династии Сун»), созданном в конце X в. и в деталях освещающем живописное тв-во эпохи Пяти династий и нач. эпохи Северная Сун (960–1127), Гу Хун-чжу даже не упомянут. Го Жо-сюй (XI в.), автор знаменитого трактата по истории живописи **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал»), ограничился фразой, что Гу Хун-чжу был неизвестно откуда родом и работал в жанре *жэнь-у*. В последующих сочинениях выражено мнение, что подобные картины интимной жизни людей следует попросту выбрасывать. Такое отношение к тв-ву Гу Хун-чжу, вероятно, объяснялось не столько живописными качествами произведения, сколько несоответствием подобных сюжетов традиц. морально-этическому канону. Вместе с тем оно могло быть вызвано в целом понятной реакцией критиков на постепенную деградацию придворно-бытовой живописи, возникшей в качестве самостоятельного тематич. варианта *жэнь-у* в эпоху Тан (618–907) и отражавшей общие для кит. об-ва того времени настроения праздности и наслаждения роскошью. Лишившись своей питательной среды, эта традиция была обречена утратить прежнюю живость, развиваясь в сторону неск. нарочитой декоративности. Уплотнение худ. пространства за счет введения в него мн-ва тщательно проработанных элементов (напр., предметов интерьера) в сочетании с пестрой полихромией вели к усилению импозантности произведений в ущерб их внутр. смыслу (в кит. терминологии — «духовности» или «энергетической наполненности» **ци [1]**; см. т. 1).

Тем не менее картина Гу Хун-чжу представляет собой одно из лучших произведений придворно-бытового жанра в истории кит. живописи, продолжившее и качественно развившее стилистико-тематическую линию, заданную тв-вом прославленных живописцев эпохи Тан — **Чжан Сюаня** и **Чжоу Фана**.

* *Го Жо-сюй*. Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978; Evaluations of Sung Dynasty Painters of Renown: Liu Tao-ch'un's *Sung-ch'ao ming-hua p'ing* / Tr. with an Introd. by Ch. Lachman. Leiden–New York, 1989.
** *Виноградова Н.А.* Искусство средневекового Китая. М., 1962; *она же*. Искусство Китая.

Альбом. М., 1988; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Пострелова Т. А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго лидай хуйхуа. Гугун боугуань цзан хуацзи (Китайская живопись различных исторических эпох. Коллекция живописных произведений из собрания Музея Гугун). Т. 1. Пекин, 1982; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 2. Пекин, 1986; Чжунго хуйхуа цюаньцзи (Полное собрание произведений китайской живописи). Т. 2. Ханчжоу, 1999; *Lancman E.* Chinese Portraiture. Tokyo, 1966; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1. L., 1958.

М.Е. Кравцова

ГЭМИН ЯНБАНЬ СИ

革命樣板戲

Гэмин янбань си («революционные образцовые спектакли») — семь театр. произведений периода **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4), созданные в духе традиц. жанра пекинской муз. драмы (см. **Цзинцзюй**), но без использования классич. сюжетов и в стилистике революц. агитплаката. Уже в 1960-е, когда началась резкая критика статей и пьес историка и драматурга **У Ханя** (см. т. 3, 4) о минском сановнике Хай Жуе («Хай Жуй представляет доклад», поставленная в Шанхайском театре пекинской муз. драмы, затем «Хай Жуй ба гуань» — «Разжалование Хай Жуя», к-рая вызвала восторженные отклики зрителей и жесткую полит. критику идеологических верхов), пленум ЦК КПК (1962) призвал к борьбе против «современных ревизионистов» и развертыванию кампании за «социалистическое перевоспитание». Одним из орудий этой кампании стала «революционизация театра» под рук-вом жены **Мао Цзэ-дуна** (см. также т. 3, 4) — Цзян Цин (см. т. 4 **Сы жэнь бан**). Она возглавила «исправление положения» в театре, начав с «обработки» и «осовременивания» традиц. репертуара — вплоть до полного выхолащивания содержания и худ. целостности сценич. постановки. В духе тезиса о «классовой борьбе при социализме» тема «личного счастья» была объявлена «не отвечающей интересам нар. масс и революции», активно внедрялась концепция идеального героя. Его эталоном был провозглашен Лэй Фэн — погибший от несчастного случая молодой солдат, к-рый постоянно читал произведения Мао Цзэ-дуна и действовал в соответствии с его указаниями.

Сигналом дальнейшего наступления на театр стали резолюции Мао Цзэ-дуна (1963 и 1964). В первой, критикующей общее состояние лит-ры и иск-ва, особое недовольство было выражено в адрес театра; во второй автор призвал к «серьезной перестройке» творческих союзов и их период. изданий. На смотре спектаклей пекинской муз. драмы на совр. тему (1964) Цзян Цин охарактеризовала репертуар театра как «не защищающий социалистический экономич. базис»; обвинила творч. интеллигенцию в «отсутствии должных классовых позиций» и «совести». В «Протоколе совещания по вопросам работы в области лит-ры и иск-ва в армии» (февр. 1966) весь период с 1949 по 1966 характеризовался как время «диктата антипартийной, антисоциалистической линии», противостоящей «идеям Мао Цзэ-дуна» (**маоцзэдун сысян**; см. т. 4), должная борьба с к-рой не велась. В целях «разрушения старого и создания нового» надлежало: «покончить... с лит-рой 30-х гг.», «со слепой верой в кит. и заруб. классику», «положить конец распространению теорий „писать правду“, „изображать среднего героя“, „отказаться от решающего значения темы“» и т.д. На базе разрушения «старого» планировалось создать «самые блистательные лит-ру и иск-во, открывающие новую эру в истории человечества». На сценах страны шли т.наз. революц. образцовые спектакли, наполненные пафосом и изображавшие героев, сошедших с агитплакатов («Шацзябан», «Ловкий захват горы Вэйху», «Красный фонарь» и др.). С 1973 начался перенос «образцовых спектаклей» на кинопленку, экранизация их для более широкого показа населению. Просмотр считался обязательным, на них шли организованными колоннами.

В нач. 1970-х обозначилась тенденция к пересмотру оценок «культурной революции», преодоления ее перегибов. В 1974 в Пекине вновь состоялся фестиваль искусств Сев. Китая, на к-ром помимо «образцовых спектаклей» были представлены и пьесы классич. репертуара пекинской муз. драмы, др. жанров традиц. театра. В 1980-е эти спектакли постепенно сошли со сцены, хотя фильмы по ним еще иногда появлялись в кинотеатрах.

** Литература и искусство Китая: 1976–1985. М., 1988; Судьбы культуры КНР: (1949–1974). М., 1978.

С.А. Серова, И.В. Гайда, С.А. Торопцев

ГЭЦЗАЙ СИ

歌仔戲

Гэцзай си — тайваньская опера, единств. форма традиционной кит. драмы тайваньского происхождения. Зародилась в уезде Илань в кон. XIX в., наивысшего расцвета достигла в 1920–1930-е, почти полностью вытеснив все др. оперные стили, включая пекинскую оперу (см. **Цзинцзюй**). Была очень популярна и в Южном Китае, особенно в пров. Фуцзянь. *Гэцзай си* сочетает пение, танцы, акробатику и боевые иск-ва; костюмы и грим актеров в основном те же, что в пекинской опере, но более простые. В представлении используют 8 муз. инструментов, на к-рых играют до пяти музыкантов, в спектаклях самой известной (с 1929) школы тайваньской оперы *Минхуаюань* принимают участие более 10 музыкантов.

Свыше ста лет назад переселенцы с континента соединили свои песни и танцы с нар. песнями и танцами Тайваня. Ранние формы этого жанра были очень простыми, короткими и исполнялись на религиозных и традиц. праздниках. Во время массовых нар. гуляний актеры-любители клали на землю четыре шеста и на условной сцене разыгрывали несложные сюжеты, руководствуясь лишь общими установками, личным опытом и талантом к импровизации. Позднее их выступления перекочевали с «земли» на временные открытые подмостки. Декорации тогда были небольших размеров, просты и условны. Задник сцены создавала простая цветная ткань, а обычный стол изображал высокую гору. Жанр *гэцзай си* никогда не создавал языковых и культурных барьеров для жителей о-ва. Арии звучали на местном разговорном наречии и пелись естественно, а не фальцетом, как в пекинской опере. В годы япон. оккупации Тайваня (1895–1945) из 11 стилей пения, используемых исполнителями в тайваньской опере, наиб. популярным был т.н. «слезливый тон», поскольку тогда преобладали грустные сцены, выражающие чувства печали, гнева и недовольства колониальным режимом. После начала в 1937 агрессии против Китая японцы пытались вытеснить остатки кит. культуры на о-ве и ускорить процесс его «японизации». Представления *гэцзай си* были запрещены, однако актеры выступали тайно, иногда в обычной одежде, а при появлении полиции быстро прятались, в то время как др. актеры продолжали разыгрывать сцены иного содержания.

После 1945 тайваньская опера пережила новую эпоху расцвета. К сер. 1950-х на Тайване было ок. 500 трупп, от 30 до 60 чел. в каждой, они гастролировали по мн. странам Азии. В 1956 появилась первая экранизация спектакля *гэцзай си*, имевшая огромный успех. Однако по мере развития новых форм развлечений популярность этого вида иск-ва постепенно стала сходить на нет. К 1964 на о-ве осталось менее 100 трупп. С сер. 1970-х тайваньская опера представлена в театр. постановках, телеспектаклях, радиопостановках и кинофильмах.

В наст. время *гэцзай си* является своего рода синтезом разных оперных стилей. Совр. труппы усилили зрелищность спектаклей за счет красивых декораций, репертуар варьируется от «жалостливых» трагедий до комедий, обычно основанных на кит. литературных сюжетах и нар. сказаниях, легендах из региона распространения фуцзяньского диалекта (*миньнань*). К нач. XXI в. местные корни *гэцзай си* послужили стимулом для ее очередного возрождения в русле политики «тайванизации». Изучение этого жанра включено в программы средних школ и вузов. Сотни трупп продолжают развивать и совершенствовать уникальные формы и традиции тайваньской оперы.

** *Лю В.* Тайваньское радио спросили... 100 ответов слушателям МРТ. М., 2005; *Линь Хэ-и.* Тайвань гэцзай си (Тайваньская опера). Тайбэй, 2001.

В.Ц. Головачев

ДАЙ ЦЗИНЬ

戴進

Дай Цзинь, Дай Вэнь-цзинь, прозв. Юйцюань-шаньжэнь (Отшельник, [живущий у] Нефритового родника). 1388, Цяньтан (на терр. совр. Ханчжоу, пров. Чжэцзян), — 1462. Один из крупнейших живописцев 1-й пол. эпохи Мин (1368–1644), основоположник живописной «школы Чжэ» (**Чжэ-пай**, «направление Чжэ», по названию пров. Чжэцзян).

Получил профессиональное худ. образование, рано снискал себе известность в творч. кругах и при дворе только что пришедшей к власти дин. Мин. Сразу же после воссоздания (сер. 1420-х) в столице (Пекин) Академии живописи (**Сюань-дэ хуа-юань**) вошел в ее рук-во.

Активно работал в жанрах *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», и *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц». Но самое значительное место в тв-ве Дай Цзиня занимал пейзажный жанр — *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод». Принято считать, что его пейзажи

продолжали южносунский «стиль Ма–Ся», т.е. тв-во **Ма Юаня** и **Ся Гуя**, но уже в интерпретациях, предложенных художниками эпохи Юань. От «стиля Ма–Ся» Дай Цзинь заимствовал композиционные схемы, манеру письма (использование энергичных мазков, наносимых влажной кистью, в сочетании с тонкой, изящной линией) и образ гл. героя — человека, в одиночестве созерцающего беспредельность природы, явленную в пейзаже. Такова, напр., его картина «Чунь шань цзи цуй ту» («Начинающие зеленеть весенние горы», 141,3×53,4 см, бумага, тушь, 1449, Шанхайский худ. музей), изображающая высокопоставленного чиновника, в сопровождении мальчика-слуги совершающего прогулку в весенних горах. Как и в картинах Ма Юаня, оба персонажа показаны на первом плане под сосной, написанной в стиле Ся Гуя. Перед ними намечена уходящая вдаль дорога. Второй план занимает изображение поросшего лесом горного склона, на третьем — огромная, простирающаяся ввысь гора резко обрезана справа краем свитка. Между вторым и третьим планами угадывается небольшая деревушка, затерянная в долине. Худ. воздействие картины определяется контрастом между «мягкой» манерой написанных гор (лишь слегка обозначены, как будто затянуты дымкой) и энергичными рисунками деревьев, помещенных на первом плане и выполненных сильными, тяжелыми и намеренно грубыми штрихами.

В работах Дай Цзиня нетрудно уловить влияние и др. стилистических направлений, гл. обр. академического пейзажа эпохи Северная Сун. Последнее прослеживается, напр., в свитке «Сюэ янь чжань дао ту» («Дорога в заснеженных горах», 173×89 см, шелк, тушь, легкая подцветка, Муниципальный музей искусств, Тяньцзинь), где горный ландшафт, образованный вздымающимися ввысь пиками, характерен для стиля северосунских мастеров, как показывают трактовки горных форм складчатой фактуры, решительно обрезанных краями свитка. Одновременно картина отличается обилием тонко проработанных элементов — каменных валунов, деревьев, строений.

Наиб. оригинальным произведением Дай Цзиня можно считать свиток «Лин гу чунь юнь ту» («Божественное ущелье в весенних облаках», 31,6×124,2 см, шелк, тушь, краски, Музей азиатского искусства, Берлин). Доминантой композиции является изображение усадьбы среди сосен, расположенных строго симметрично по отношению к ней на фоне отвесных горных круч. В правой части свитка эта композиция переходит в стену постепенно удаляющихся горных цепей, рассеченную водопадом; в левой части, напротив, нагромождение скал неожиданно уступает место широкому водному простору, окаймленному тающими в дымке дальними хребтами. Картина выдержана в интенсивных холодных тонах, следуя эстетике «сине-зеленого пейзажа» (*цинлюй-шаньшуй*), господствовавшего в академич. живописи эпохи Тан.

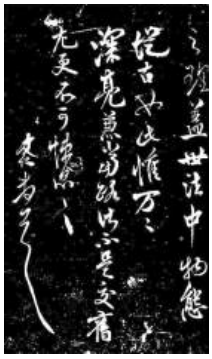
После отъезда Дай Цзиня в Пекин «школа Чжэ» превратилась в творч. объединение, образованное преимущественно профессиональными художниками, определившими стиль набиравшей силу академич. школы: представители *Чжэ-пай* были постоянно востребованы в Академии живописи и лишь в случае отставки или добровольного желания «отдохнуть от столичной жизни» возвращались в родные края. К сер. эпохи Мин отличительными приметами «школы Чжэ» стали консерватизм, симбиотичность и подражательность манеры письма, предполагавшая варьирование «стиля Ма–Ся», повышенное внимание к формальному аспекту живописного тв-ва и стремление акцентировать внеш. декоративность произведений, что полностью соответствовало теоретическим и эстетич. установкам Академии живописи. Возможно, поэтому в историю кит. живописи вошли имена только двух представителей *Чжэ-пай*: самого Дай Цзиня и **Лань Ина**, ее последнего лидера, хотя школа существовала на всем протяжении эпохи Мин, имея немалый обществ. авторитет.

** Возвращение Будды. Памятники культуры из музеев Китая. Каталог выставки. СПб., 2007; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р.*, *Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; Сокровища Музея Императорского дворца Гугун. М., 2007; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 5. Пекин, 1986; *Чэнь Фан-мэй.* Дай Цзинь яньцзю (Исследование [творчества] Дай Цзиня). Тайбэй, 1981; Шанхай боугуань цзанпинь цзинхуа (Шедевры собрания Шанхайского музея). Шанхай, 2004; *Barnhart R.* Painters of the Great Ming. The Imperial Court and the School. Dallas, 1993; *Cahill J.* Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368–1580. New York–Tokyo, 1979; *Lidderose L.* Orchiden und Felsen. Chinesische Bilder im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin. B., 1998; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 4, 6–7. L., 1958; The Shanghai Museum of Art / Ed. by Zhen Zhiyu. N.Y., 1981.

М.Е. Кравцова

ДА СЯО МИ

大小米



Да сяо Ми («большой/старший и малый/младший Ми»), *Ми фу цзы* («Ми, отец и сын»), *эр Ми* («двое Ми»): **Ми Фу** и его сын **Ми Ю-жэнь** — создатели своеобр. стиля пейзажной живописи. Традиция, восходящая к **Дун Ци-чану** (1555–1636), называет обоих представителями т.н. южной школы (*нань-цзун*; см. **Нань-бэй-цзун**).

Старший из «двух Ми», Ми Фу (1051–1107), — великий каллиграф, художник, поэт, коллекционер, эксперт и теоретик в обл. искусства, работал преимущественно в жанре пейзажа, в к-ром выработал стиль, характеризующийся романтич. восприятием природы, а в технич. отношении — широким применением размывов туши и особого штриха, получившего назв. *ми дянь* («точки Ми»). Состоял на службе при дворе, но его тв-во не носило академич. характера; примыкал к школе «художников-литераторов» (**вэньжэнь-хуа**), ярким представителем к-рой был его друг **Су Ши** (1036–1101; см. также т. 3). В зап. и отечеств. лит-ре существуют два варианта чтения имени художника — Фу и Фэй. Последний появился в связи с тем, что Ми Фу со временем вместо первоначального иероглифа 黻 стал писать свое имя знаком 芾, имеющим чтения *фу* [*26*] и *фэй*. Еще в 1938 Р. ван Гулик показал, что первое чтение предпочтительнее. Этот вариант приняла в своей работе (1983) Е.В. Завадская, однако приведенные ею даты жизни Ми Фу со ссылкой на изв. синологов С. Буша и Л. Лидероза, произведших якобы более точный пересчет даты с лунного календаря на европейский, нельзя принять за достоверные; согласно Шанхайскому словарю (1987), он родился в 3-м году периода Хуан-ю, что соответствует 1051.

Второй художник, Ми Ю-жэнь (1074–1153), старший сын Ми Фу, живописец и каллиграф, работал преимущественно в жанре пейзажа, продолжая и развивая стиль своего отца, поэтому произведения обоих в лит-ре называли *Ми-ши шань-шуй-хуа* («пейзажи в стиле семьи Ми»). Ми Ю-жэнь занимал посты на гос. службе, состоял членом императорской Академии живописи в должности *дай-чжао*. Точных данных о датах его жизни, основанных на первоисточниках, нет; приводятся разл. годы рождения и смерти художника: 1086–1165, 1072–1151, 1085–1165.

** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *Виноградова Н.А., Николаева Н.С.* Искусство стран Дальнего Востока / Сер. «Малая история искусств». М., 1979; *Завадская Е.В.* Мудрое вдохновение. Ми Фу (1052–1107). М., 1983; *Сычёв В.Л.* О методике атрибуции (экспертизы) классической китайской живописи // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV. М., 2001; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. l–7. L.–N.Y., 1956–I958.

См. также лит-ру к ст. **Гай Ци**.

В.Л. Сычёв

ДАЦЗУ

大足

Дацзу — скальный буд. комплекс, именуемый по назв. местности вблизи г. Чунцин в пров. Сычуань. На склонах и в рукотворных пещерах окрестных гор в 75 местах на протяжении VII–XIX вв. были высечены свыше 60 тыс. скульптурных изваяний и вырезано около 100 тыс. иероглифов. Осн. корпус памятников (50 тыс. ед.) датируется X–XIII вв.

Самый крупный ансамбль, отличающийся и лучшей сохранностью, находится на горе Баодиншань, на склонах к-рой вырезано свыше 10 тыс. горельефных и скульптурных изображений, гравированы 24 текста, есть две пагоды. Скульптурные циклы иллюстрируют 19 буд. притч. Композиция «Паринирвана Будды» XIII в. знаменита 35-метровой фигурой **Будды** (см. т. 2). На горе Бэйшань имеется ансамбль длиной 0,5 км из 290 гротов IX-XIII вв., содержащих около 7 тыс. скульптур преимущественно буд. тематики, 55 дарственных надписей и пр. На вершине холма находится 33-метровая 12-ярусная пагода XII в. Рельефы гор Наньшань и Шичжуаньшань примечательны изобилием изображений даос. и конф. тематики. В сюжетах скульптурных композиций Дацзу реализован широкий диапазон синкретических религ. представлений ср.-век. Китая.

Скульптура из Дацзу отражает разные этапы кардинальной китаизации привнесенного из Индии буд. изобразительного канона. Мягкие каменные породы местных склонов позволяли скульпторам сочетать обобщенно-плавную моделировку основных объемов с тщательной проработкой деталей. На многих

памятниках сохранилась яркая полихромная раскраска. Тв-во высокопрофессиональных скульпторов соседствует с работами народных мастеров. Во всех произведениях преобладает жизненная конкретность, свойственная кит. системе пластич. мышления.

В 1961 Дацзу был включен в список памятников, охраняемых гос-вом, а в 1999 вошел в Реестр объектов мирового культурного наследия ЮНЕСКО. Изучение и реставрация комплекса идет с нач. 1980-х.

** *Лю Чан-цзю, Ху Вэнь-хуа, Ли Юн-цяо.* Дацзу шикэ яньцзю (Исследование каменных изваяний в Дацзу). Чэнду, 1985; Сычуань шику дяосу (Скульптура пещер Сычуани) / Гл. ред. Ли Сы-шэн. Пекин, 1988; Цюаньцай Чжунго дяосу ишу ши (Полная история китайской скульптуры) / Гл. ред. Жу Синь. Иньчуань, 2000; Чжунго фоцзяо дяосу (Китайская буддийская скульптура) / Сост. Ли Цзай-цянь. Т. 1–2. Тайбэй, 1998.

В.Г. Белозёрова

ДОУ-ГУН

斗拱

Доу-гун — консольная капитель, сложная повторяющаяся конструкция из *доу* — кубовидного бруска со скошенными внизу гранями и *гун* [*10*] — продолговатого бруска, слегка закругленного снизу. Служит для равномерного распределения вертикальных нагрузок на балки и столбы, а также для поддержания большого выноса крыши. Древняя конструкция, известная еще в период Чунь-цю (770–476 до н.э.), использовалась как связующее звено, амортизирующий элемент между балкой и опорой и в то же время являлась капителью столба. Конструктивное устройство *доу-гуна* очень сложное, при одной и той же конструктивной схеме встречается мн-во вариантов, отличающихся друг от друга различным числом типовых элементов, соединенных между собой путем врубок. В зависимости от местонахождения (на колонне, балке, углу и т.д.) *доу-гун* имел разные конструктивные решения, особенно сложное устройство требовалось на углах здания.

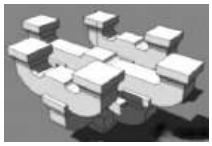
Гл. конструктивные элементы *доу-гуна*: 1) *гун* [*10*] — деталь в виде скобы, продолговатый брус, закругленный снизу и с двумя вырезами сверху, размещался параллельно стене здания; 2) *цяо* [*3*] — такая же деталь, что и *гун* [*10*], только расположенная перпендикулярно стене; 3) *ан* — выступающая часть; 4) *шэн* [*8*] и *доу* — квадратный элемент в виде чаши с пазом в верхней части, куда вставляется *гун* [*10*], имеющий для каждого случая соответствующую масштабную размерность — *цай* [*1*]. Ширина паза в *доу* и *шэн* [*8*] являлась стандартной размерной единицей — *доу-коу*, однако эта мера не была одинакова для всех эпох.

Обычно в систему *доу-гуна* входят неск. элементов *доу* и *гун* [*10*]. Все *доу* имели одинаковые размеры, а каждый последующий *гун* [*10*] был длиннее предыдущего. Нижний *гун* [*10*], поддерживающий вышележащий *гун* [*10*], соединялся с ним посредством элемента *шэн* [*8*]. В зависимости от кол-ва указанных конструктивных элементов различают *доу-гун* с одним *доу* и двумя *шэн* [*8*], одним *доу* и тремя *шэн* [*8*] и т.д.

Являясь необходимым конструктивным элементом в экстерьере здания, *доу-гун* был также непременной конструктивно-декоративной деталью в решении интерьера: посредством его осуществлялся переход от стены и колонн к потолку. Многорядное решение повторяющихся элементов *доу-гуна*, переходящих дальше в такую же сложную систему карниза, создает особую декоративность верха здания. Элементы *доу-гуна* напоминают стремящиеся вверх сучья деревьев, это впечатление усиливает динамичная черепичная крыша. Форма *доу-гуна*, свойственная деревянному зодчеству, нашла применение и в каменной арх-ре в качестве чисто декоративной конструкции.

Сравнение *доу-гунов* различных эпох показывает, как шла эволюция этой конструкции. *Доу-гуны* эпохи Сун (960–1279) отличаются мощными и крупными формами, соответствующими масштабу колонн и всего здания. К эпохе Цин (1644–1911) элементы, составляющие субструкцию *доу-гуна*, становятся мельче и тоньше, число их увеличивается. Колонна также становится более легкой и стройной, при этом *доу-гун* больше отделяется от колонны, что усиливает впечатление легкости перехода от столба к карнизу.

Обычно элементы *доу-гуна* красились в один светлый тон, а их контуры обводились темной, иногда золотистой линиями. Подобный прием окраски очень четко выделял специфич. формы деталей, составляющих систему *доу-гуна*. В ряде случаев на светлом фоне элементов *доу-гуна* выполнялись различные рисунки, преимущественно растительный орнамент.



Хотя *доу-гун* зародился в народной арх-ре, постепенно он стал прерогативой исключительно дворцов и храмов, использовать эту конструкцию в др. сооружениях строго запрещалось.

** *Ащепков Е.А.* Архитектура Китая. М., 1959; Всеобщая история архитектуры. Т. 9. Л.–М., 1971; *Сюй Бо-ань.* Доугун // Чжунго да байкэ цюаньшу. Цзяньчжу, юаньлинь, чэнши гуйхуа (Большая китайская энциклопедия. Архитектура, садово-парковое искусство, градостроительство). Пекин–Шанхай, 1988; Чжунго гудай цзяньчжу вэньхуа (Культура древнекитайского зодчества). Пекин, 2005.

Н.Ю. Демидо

ДУН ЦИ-ЧАН

Дун Ци-чан, Дун Сюань-цзай, прозв. Сы-бай (Думающий [о] белизне), Сянгуан-цзюйши (Проживающий в обители Благовонного сияния). 1555, г. Хуатин (совр. Сунцзян, р-н Шанхая), — 1636. Политик, художник, каллиграф, один из ведущих теоретиков живописи 2-й пол. эпохи Мин (1368–1644).

Родился в обедневшей, но некогда родовитой чиновничьей семье. Хорошее домашнее образование позволило ему в нач. 1570-х с блеском сдать столичные экзамены и получить высшую ученую степень *цзинь-ши*. В течение неск. десятилетий занимал руководящие должности в провинциальных администр. органах, дослужился до поста губернатора; в 1621 был вызван в столицу и назначен заместителем начальника Департамента ритуалов (*Цзиньлибу*), что позволило ему стать состоятельным человеком и собрать крупную коллекцию произведений иск-ва. На службе Дун Ци-чан старался избегать полит. интриг, предпочитал заниматься поэзией, каллиграфией, живописью, коллекционированием древностей и совершать путешествия, дающие ему возможность ощутить себя отшельником. В периоды продолжительных отставок Дун Ци-чан ревностно занимался каллиграфией и живописью в Хуатине, с к-рым связано название самого крупного худ. направления конца правления дин. Мин — *Хуатин-пай*, или *Сунцзян-пай*, определившего развитие кит. иск-ва XVII–XVIII вв.

Увлекаясь **даосизмом** (*дао-цзяо*; см. т. 1) и учением буд. школы *чань* (**чань-цзун**; см. т. 2), Дун Ци-чан, по собств. признанию, испытал буд. состояние «внезапного просветления», но похоронить себя завещал в одеянии даоса, при этом полностью разделяя и конф. (*жу-цзяо*) понятия о морально-этических ценностях. Его духовные достижения отмечали современники и друзья, удивляясь тому, что, не будучи буд. монахом, он достиг просветленности; не став даос. адептом, постиг принципы естественности (**цзы-жань**; см. т. 1); не проповедуя заповедей **Конфуция** (см. т. 1, 4), воспитал в себе качества конф. благородной личности (**цзюнь-цзы**; см. т. 1). Симбиотичностью мировоззрения объясняется суть его эстетич. концепции.

Теоретико-эстетические взгляды Дун Ци-чана изложены в неск. сочинениях, в т.ч. трактатах «Хуа чжи» («Смысл живописи»), «Хуа янь» («Обозревая живопись», вар. «Основные/Важные моменты живописи»). Важнейшими его теоретическими достижениями являются, во-первых, попытка осмысления закономерностей истории нац. живописи, в результате чего им была выдвинута теория «южной» (*нань-цзун*) и «северной» (*бэй-цзун*) школ (см. **Нань-бэй-цзун**), т.е. определены два генеральных направления, история развития к-рых, по мнению Дун Ци-чана, и составила существо живописного процесса. Им также выделена и осмыслена в качестве самостоятельного худ. феномена традиция «живописи образованных/культурных людей» (**вэньжэнь-хуа**), т.е. самодеятельное худ. тв-во, противопоставляемое офиц. иск-ву, прежде всего академич. живописи.

Во-вторых, Ду Ци-чан разработал целостную эстетич. программу, в к-рой затрагивались универсальные для кит. эстетич. мысли проблемы природы, сущности и функций живописного тв-ва. Вслед за теоретиками живописи прошлых эпох, в первую очередь **Цзин Хао** и **Су Ши** (см. также т. 3), опиравшимися на натурфилос. представления, даос. философию и учение школы *чань*, Дун Ци-чан видел истинной целью художника не внешнее подобие живописных изображений реалиям окружающей действительности, а проникновение в «творческую силу», духовность (*шэнь* [*1*]) мироздания — единственный, по его мнению, путь достижения «жизненности» (*шэн* [*2*]) произведения. Одновременно он настаивал на «неумелости» (*чжо* [*1*], «простой/грубый») художника, т.е. отсутствии профессиональных навыков, поскольку произведение такого мастера будет «неброским» (**дань [2]**; см. т. 1), лишенным декоративности, что и характерно для «живописи образованных людей».

С др. стороны, Дун Ци-чан обосновал приоритетное значение худ. опыта прошлого со всеми доступными его современникам изобразительными приемами. Считая, что каждая черта в картине имеет традицию, доказывал бессмысленность поиска новаций: подражая (*фан* [*7*]) тв-ву мастеров прошлого, художник способен впитать в себя их гениальность, достигнув с ними «духовного единения» (*шэнь хуй*) или «совмещения в облике [произведений]» (*син хуй*). Но Дун Ци-чан предостерегал живописцев от копирования предшественников или прямого подражания им, требуя передавать заложенный в шедеврах «древний смысл» (*гу и*), в чем заключается еще один принцип его эстетич. программы, реализуемый только творч. путем, за счет индивидуальной способности совершить качеств. «скачок» и т.о. избежать вторичности в иск-ве. В результате анализа традиц. живописи он предложил более развернутую (в сравнении с прежними теоретиками, напр. **Го Си**) классификацию живописных тем, сюжетов, образов и для каждого выделил известный образец. Так, при определении общих контуров ландшафта следовало использовать приемы **Дун Юаня**, сосны изображать в манере **Ма Юаня**, лиственные деревья — в стиле **Ли Чэна**. В результате художник, следуя установкам Дун Ци-чана, был обречен на создание живописного «коллажа», в к-ром авторская индивидуальность могла проявиться в выборе используемых живописных элементов, их трактовках и принципах сочетания. Оставляя без ответа мн. насущные вопросы, оценки живописного произведения (как различить, напр., осознанную «неумелость» и дилетантизм; совместить творч. индивидуальность и следование традициям прошлого), теоретич. разработки Дун Ци-чана требовали от критиков и знатоков тех же качеств талантливости и творч. отдачи, к-рые присущи лучшим из художников.

Совр. исследователи часто упрекают Дун Ци-чана в догматизме и предвзятости, указывая, что его взгляды коренятся не только и не столько в живописном тв-ве как таковом, сколько в общекультурной ситуации эпохи Мин, обусловленной стремлением возродить нац. духовные ценности после господства в стране монголов (в период Юань, 1271–1368). Проповедуемый Дун Ци-чаном принцип «вторить древним» (*фан гу*) и разработанная на его основе эстетич. программа действительно стали воплощением и теоретич. обоснованием «минского реставрационализма», уже с XIV в. охватившего все сферы культурной жизни об-ва; другим идейным оправданием академич. иск-ва послужила худ. программа «самодеятельной» живописи *вэньжэнь-хуа*.

В собств. живописи Дун Ци-чан успешно реализовал эти эстетич. требования, с легкостью варьируя манеру различных художников, избегая прямого подражания отдельным картинам и добиваясь эффекта оригинальности произведений, как показывают, напр., альбомные листы из сер. «Цю син ба цзин цэ» («Восемь осенних видов», бумага, тушь, краски, Шанхайский худ. музей), объединенные насыщенностью цветовой гаммы, передающей буйство осенних красок. К ним по манере исполнения примыкает альбомный лист «Фан Ван Мэн шань-шуй ту» («Пейзаж в стиле Ван Мэна», 62,3×40,6 см, бумага, тушь, краски, Музей Нельсона–Аткинса, Канзас-Сити), к-рый считают одним из лучших творений Дун Ци-чана. Воспроизведенный ландшафт по структурной плотности и насыщенности колорита соответствует стилистике **Ван Мэна**, но при этом автор мастерски вводит в композицию элементы и образы, восходящие к др. худ. традициям. Так, расположенные на заднем плане горные кручи, состоящие из слоистых складок и обрезанные верхним краем картины, заимствованы из академич. пейзажа ведущих мастеров эпохи Сев. Сун (960–1127), а в помещенных спереди соснах с причудливо изогнутыми стволами непосредственно угадываются образцы Ма Юаня. Ритмика картины задана вариациями силуэтов горных форм и деревьев; архаизм и условность пейзажа усилены насыщенностью пространства изображениями, сознательной непроработанностью воздушной среды и плоскостностью в трактовках форм.

Другая композиция Дун Ци-чана — «Ци фэн бай юнь ту» («Дивные пики, белые облака», 65,6×30,4 см, бумага, тушь, Нац. музей Гугун, Тайбэй) — выполнена в духе **Ни Цзаня** и содержит элементы «облачно-туманного стиля» (*юньу-яньай*); она изображает неск. деревьев на скалистом берегу, на фоне пропадающих в тумане холмов, привлекая лаконизмом образов и ощущением гармонии наполненного воздухом пространства. Оригинален свиток «Шань чуань цюй юнь ту» («Горы и поток в тающей облачной [дымке]», 124,1×50,4 см, шелк, тушь, краски, Музей Гугун, Пекин), в к-ром Дун Ци-чан также обращается к «облачно-туманному стилю», передавая речной простор и горы, просвечивающие сквозь дымку, однако неожиданно отступает от традиции монохромных пейзажей, решая композицию в насыщенной цветовой гамме с использованием ярко-зеленого цвета в кронах деревьев.

** *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р.*, *Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; *Малявин В.В.* Китай в XVI–XVII веках. Традиция и культура. М., 1995; *он же.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. М.,

2003; *Лю Дао-гуан.* Чжунго гудай ишу сысян ши (История идеологических концепций китайского искусства древних эпох). Шанхай, 1998; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 5. Пекин, 1986; Шанхай боугуань цзанпинь цзинхуа (Шедевры собрания Шанхайского музея). Шанхай, 2004; *Bush S.* Chinese Literati on Painting: from Su Shi (1037–1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1556–1636). Cambr., 1971; *Cahill J.* The Restless Landscape: Chinese Painting of the Late Ming Period. Berk., 1971; The Century of Tung Ch'i-ch'ang. 1555–1636 / Ed. by Ho Wai-kam. Kansas City, 1992; Eight Dynasties of Chinese Painting. The Collection of the Nelson Gallery — Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art. Cleveland, 1980; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 5–7. L., 1958; The Shanghai Museum of Art / Ed. by Zhen Zhiyu. N.Y., 1981.

М.Е. Кравцова

Биография Дун Ци-чана удивляет необычайно счастливым совмещением карьерных устремлений и интенсивного творч. начала. К серьезным занятиям каллиграфией его побудило то, что на уездном экзамене он уступил первенство двоюродному брату, имевшему лучшую каллиграфич. подготовку. Мастер копировал (**линь [2]**) работы корифеев каллиграфии на протяжении всей жизни и был сторонником копирования без поиска сходства (*мо-фан*). Любил повторять ставшую у каллиграфов крылатой формулу **Ян Нин-ши**: «Стремись отстоять, не стремись совпасть». Его оригинальные каллиграфич. произведения обычно представляют собой блистательные импровизации на тему стиля к.-л. древнего автора. В своих скорописных шедеврах Дун Ци-чан демонстрирует феноменальную способность к интеллектуальному контролю за спонтанными проявлениями своих пластических интуиций. В отличие от мастеров-эксцентриков (*се* [*2*]) его кисть движется с захватывающим, но всегда осмысленным риском. Дун Ци-чан использует все крайние вариации нажима кисти: от максимально сильных ударов до еле заметного прикосновения. Тушь, в начале работы густая и отяжеленная влагой, к концу становится невесомой и почти бесцветной. Особенностью стиля Дун Ци-чана было широкое расстояние между столбцами знаков, обостренное чувство пространственных осей иероглифов, сжимание черт и их закрутка вокруг этих осей. Оппонируя эксцентрикам, Дун Ци-чан считал: «Занимаясь каллиграфией, необходимо контролировать черту от касания до отрыва; сам совершай отрыв, сам совершай соединение, недопустимо вверяться [произвольному движению] кисти *синь би*». Работая в уставе, он достигал высокой концентрации внутренней динамики и создавал пульсирующий ток мощной энергетики, наполняющей каждую черту, при строгом соблюдении заданных уставом нормативных форм. Дун Ци-чан считал, что «секрет каллиграфии заключается в умении тратить и в умении собирать [энергию-*ци* [*1*]]. Если хоть в одном знаке парность этих двух [процессов] утрачена, то получается, словно в сутках только день или только ночь, что есть полнейшее непонимание Дао!» (эссе «Лунь шу хуа фа» — «Рассуждения о законах каллиграфии и живописи», 1592).

Защитой от эклектического формализма для Дун Ци-чана служил идеал «спокойствия и уравновешенности небесной истины» (*тянь чжэнь пин дань*), общий, по его мнению, для прошлых и совр. мастеров. Признаком приближения к идеалу был переход от качества *шу* [*21*] («вареное»), когда совершенство техники заметно, к качеству *шэн* [*2*] («сырое»), т.е. к максимальной естественности худ. формы. Последним качеством Дун Ци-чан овладел в конце творч. пути, соединив худ. норму с творч. свободой, что и сделало его наиб. выдающимся каллиграфом дин. Мин. К его каллиграфич. шедеврам относятся произведения, находящиеся в Шанхайском худ. музее: «Тянь ма фу» («Ода о небесном скакуне»), 1612, почерк *синшу*; «Инь фу цзин» («Канон сокрытых знаков»), 1624, почерк *кайшу* и *синшу*; «Фан гэ син» («Шагая, распеваю во весь голос»), 1630, почерк *цаошу*; «Цзы-шу чи-гао» («Собственная транскрипция [указов своих] назначений на должности»), 1636, почерк *кайшу*.

Наряду с трактатами «Хуа чжи» («Смысл живописи») и «Хуа янь» («Обозревая живопись») Дун Ци-чану принадлежат «Хуа чань ши суйби» («Заметки из Кабинета живописи и медитации»), где он дает точные и емкие по смыслу определения отдельным мастерам кисти и целым направлениям.

** *Хуан Дунь.* Юань Мин шуфа (Каллиграфия [периода династий] Юань, Мин). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; The Century of Tung Ch'i-chang, 1555–1636 / Ed. Wai-kam Ho, with essays by Wai-kam Ho, Dawn Ho Delbanco, Wen C.Fong et al. Kansas City: Nelson-Atkins Museum of Art. Vol. I–II. Seattle–London, 1992.

В.Г. Белозёрова

ДУНЬХУАН

敦煌

Дуньхуан, буд. пещерный комплекс Могаоку (Невысокие пещеры, Пещеры на пустынной высоте) — назв. впервые встречается в суйском манускрипте (кон. VI в.), Дуньхуанские пещеры, Пещеры тысячи будд (Цяньфодун). Находится в 25 км к юго-востоку от совр. г. Дуньхуан, центра одноименного уезда пров. Ганьсу. Строительство комплекса, в к-ром участвовали представители разных этнич. групп и худ. направлений, осуществлялось в IV–XIV вв. На протяжении веков Дуньхуан был исключительно важным пунктом на Шелковом пути — западными воротами Поднебесной. Именно через Дуньхуан пришли в Китай и **буддизм** (см. т. 1), и **манихейство**, и несторианское **христианство** (см. т. 2 Общ. разд. **Иностранные религии в Китае**). Монастырь получил всемирную известность благодаря своим росписям и статуям и обнаруженной в нем уникальной по величине и ценности б-ке древних рукописей и ксилографов, включавшей ок. 40 тыс. рукописных свитков, самый древний из к-рых датируется 405, самый поздний —1002 г. Абсолютное большинство текстов написаны по-китайски, есть памятники на тибетском, санскрите, хотанском, согдийском, уйгурском, кучарском языках. Прежде всего это буд. сочинения, тексты, связанные с **даосизмом** и **конфуцианством** (обе ст. см. т. 1), манихейством и несторианством, худ. произведения, ист. и географич. трактаты, уникальные хозяйств. документы. Находку рукописей Дуньхуана нередко называют величайшим открытием в востоковедении XX в. Собрание по своей ценности для изучения истории и культуры Востока не имеет себе равных и является объектом отдельной науч. дисциплины — дуньхуановедения (Dunhuang Studies, кит. *дуньхуан-сюэ*).

Монастырь существовал и развивался в течение почти тысячи лет, и каждая контролировавшая этот регион династия вносила в его росписи и статуи свой вклад, в горном склоне вырубались все новые и новые пещеры. Постепенно сложилось несколько типов пещер Могао. Самый ранний, почти лишенный декора, с развитием буддизма был вытеснен другими, богато украшенными архитектурным, скульптурным, живописным орнаментом пещерными залами, в центре к-рых находилась модель пагоды или статуя **Будды** (см. т. 2). Расцвет комплекса, ознаменовавшийся созданием лучших живописных и скульптурных композиций, приходится на период правления дин. Тан (618–907). С кон. XIV до нач. XX в. монастырь был заброшен и засыпан оползнями. До наших дней дошло 735 гротов, в 492 из к-рых сохранились настенные росписи и статуи. Сохранилось более 45 тыс. кв.м настенных росписей, более трех тыс. полихромных скульптур, включая статуи и рельефы, пять оригинальных деревянных карнизов IX–XI вв., покрытых для сохранности слоем красной глины, один из к-рых относится к позднетанскому времени, остальные — к сунскому (960–1279). Пещеры тянутся почти на 1 тыс. м по горному склону, в центр. части комплекса они располагаются в пять ярусов один над другим. Во время археологич. раскопок в сер. XX в. было найдено неск. ранее неизвестных пещер, в частн. относящаяся ко времени правления дин. Северная Вэй (386–534) пещера, вход в к-рую находится на 4 м ниже совр. уровня почвы, — свидетельство того, что в начале существования комплекса горный склон был гораздо выше, чем сейчас.

Архитектура. Комплекс состоит из искусств. пещер разных размеров и форм, все они входом обращены на восток. Самую большую площадь имеет пещера глубиной 13 м, ее высота, пронизывающая снизу доверху всю гору с монастырем, превышает 35 м; самой маленькой считается та, в к-рую едва может поместиться человеческая голова. Исследователи выделяют три осн. типа пещер: 1) жилая монашеская пещера — квадратный или прямоугольный в плане грот, по обеим сторонам к-рого расположены от двух до четырех меньших келий. В малых пещерах, представляющих собственно жилые комнаты монахов и место для медитации, обычно нет росписей и статуй, к-рые присутствуют в объединяющем их большем помещении, служившем для совместного времяпрепровождения монахов и религ. церемоний; в жилых пещерах нередко находят следы очагов, подогреваемых лежанок и дымоходов; 2) пещера-храм с центр. опорой — прямоугольный в плане грот, в передней части к-рого расположена скульптурно-декоративная кровля кит. типа, сзади опирающаяся на массивную центр. колонну, поддерживающую украшенный рельефами свод. У колонны устраиваются 1–2 алтаря, северная и южная стены украшены росписями, статуями и рельефами. Этот тип пещеры впервые появился именно в Дуньхуане и сочетает в себе особенности и распространенного на Шелковом пути раннебуд. храма с центр. опорой, и традиц. кит. здания, представленного здесь декоративной имитацией храмовой кровли. Устройство алтарей у центр. опоры соответствует особенностям буд. церемониала, к-рый предписывает верующему обходить святыню вокруг по часовой стрелке. Подобных пещер больше строилось в ранний период истории монастыря; 3) храм с куполообразным потолком, обычно квадратный в плане, с алтарем, устроенным у стены напротив входа (иногда

алтари размещены по всем стенам, кроме восточной, в к-рой прорезан вход). Свободный центр помещения использовался для проведения более или менее многолюдных церемоний. В этом типе пещер кит. влияние еще ощутимее, поскольку алтарь размещается по стене, противоположной от входа, что не вполне характерно для классического раннебуд. храма, зато соответствует традициям кит. храмовой арх-ры. В росписи потолка тоже зачастую используются ее мотивы, изображаются несущие балки, пересекающиеся в виде характерного потолочного перекрытия *цзаоцзин* («колодец с водорослями»), издревле широко использовавшегося в Китае для того, чтобы перекрыть большой круглый свод храма или дворца. Нельзя отрицать и возможного влияния на создателей пещер принципов организации традиц. жилья кочевников Евразии — юрты, на что указывает куполообразный свод. Пещеры этого типа весьма распространены в Дуньхуане, они строились во все периоды истории комплекса. В более ранних пещерах алтарь имеет полукруглую форму, напоминающую о том времени, когда он размещался у центр. колонны, а в танское время приобретает традиционную для кит. храмов форму прямоугольного ящика.

Пещеры второго и третьего типа часто имеют своего рода «прихожие» — небольшие помещения, отделяющие гл. зал от внеш. мира. Иногда в проходе дополнительно сооружалась защитная стенка или два опорных столба, часто украшенных барельефами. В ходе археологич. раскопок во 2-й пол. XX в. в полосе у подножия горного склона, в к-ром вырыты пещеры, было обнаружено более 20 зданий, построенных в X–XIII вв. Одни представляли собой своего рода преддверия пещеры. Это были довольно крупные кирпичные здания на кирпичных платформах. Зап. стена непосредственно примыкала к горному склону и входу в пещеру, в вост. стене находились ворота, к к-рым можно было подняться по ступеням и, пройдя просторный зал с полом, вымощенным цветным кирпичом, войти в собственно пещеру. Длина самого крупного здания с севера на юг — 21,6 м, с запада на восток — 16,3 м. У входа в пещеру стояли две охранные статуи «стражей мира» (санскр. локапала) высотой ок. 7 м (сами фигуры не сохранились, но были обнаружены платформы, на к-рых они стояли, и остатки 8 более мелких статуй). Другие — это небольшие здания на платформах из земли и камней с немощеным полом.

В самой высокой пещере комплекса стоит гигантская статуя будды **Майтрейи** (см. т. 2) высотой более 33 м. Эта пещера, квадратная в плане, сужается кверху и снабжена двумя галереями, проходящими на уровне лица и колен статуи, позволявшими верующим видеть исполинскую фигуру, а также световыми шахтами, через к-рые свет падал на лицо и поясную часть колосса. Согласно письм. источникам, снаружи по всей высоте пещера была декорирована массивной многоярусной деревянной конструкцией, напоминающей традиц. кит. пагоду, словно разрезанную вдоль и примыкающую к поверхности скалы. Первая пагода (возведена не позднее 888) имела 5 ярусов, в 966 перестроена. В период, когда монастырь был заброшен, пагода была разрушена и заново построена (в четыре яруса) уже после его нового открытия, в самом конце правления дин. Цин (1644–1911). В 1935 пагода была вновь перестроена и сейчас насчитывает 9 ярусов. Это весьма впечатляющее строение, к-рое нередко воспринимается как своего рода символ пещер Могао, является не более чем довольно условной реконструкцией оригинала.

Скульптура. Неоднородные горные породы (конгломерат), из к-рых сложены горы, где находятся пещеры Могао, практически не позволяют использовать технику резьбы по камню, поэтому при изготовлении абсолютного большинства статуй применяли традиц. для Китая методику — лепку глинами по деревянному каркасу с соломенной обвязкой и росписью полихромными красками в основном минерального происхождения.

В период возникновения комплекса (IV–VI вв.) наиб. распространенными были статуи будды грядущего Майтрейи и будды Шакьямуни в разных состояниях (проповедующий, медитирующий, размышляющий, изгоняющий демонов, просветленный), в т.ч. в часто встречающемся в буд. иск-ве сюжете о встрече второго из них с буддой предшествующей кальпы — Прабхутаратной. Для раннего периода наиб. типична скульптурная композиция, изображающая Майтрейю в окружении небесных певцов и музыкантов (гандхарвы и дэвы), к-рого сопровождают бодхисаттвы и ученики. Скульптуры этого периода делятся на две стилистич. группы. Статуи, относящиеся к «западной», — с европеоидным типом лица, босые, с анатомически точно изображенным, частично обнаженным телом, прикрытым наброшенной тканью, струящейся мелкими складками. В них заметно сильное влияние гандхарского иск-ва (худ. направление времен Кушанского царства, I в. до н.э. — IV в. н.э.). «Восточную» группу, в к-рой гандхарские элементы соединились с кит. традицией, представляли фигуры с монголоидными чертами лица, в просторных одеждах (скульпторы, согласуясь с конф. представлениями о прили-

чиях, старались по возможности избежать изображения обнаженного тела), в обуви, с пышными прическами, подчас украшенными коронами. Появление этих статуй исследователи связывают с реформами, проведенными северовэйским имп. Сяо Вэнь-ди (471–499), провозгласившим кит. культуру единственно допустимой при дворе. Это отразилось и на изобр. иск-ве. Именно стиль «восточной» группы стал определяющим в скульптуре дуньхуанских пещер.

Для периода расцвета Могао (кон. VI — VIII в.) характерны круглые скульптуры, чаще всего расположенные на алтаре вдоль стены, противоположной входу (в куполообразных пещерах), или вокруг центр. опоры (в гротах с центр. колонной). В подавляющем большинстве случаев речь идет о скульптурных группах (от 3 до 11 фигур), в к-рых в основном представлены статуи Будды в разных ипостасях (**Кашьяпа**, Шакьямуни, Майтрейя, Амитабха — кит. **Амито-фо**), «три тела Будды» (**сань шэнь**), «семь будд», бодхисаттвы — Авалокитешвара (эманация будды Амитабхи, олицетворение сострадания, кит. **Гуань-инь**) и Махастхамапрапта (кит. Да-ши-чжи, представляющий мудрость будды), «великие ученики» будды Шакьямуни — **Ананда** и архат Кашьяпа (все ст. см. т. 2), четыре локапалы, духи-хранители храмов, жертвователи и монахи. Статуи этого периода выполнены в едином стиле, находящемся в общем русле развития танской скульптуры. Среди них наиб. известны две статуи Майтрейи: гигантская «Бэй да сян» («Большой северный образ», 695, выс. 33 м, третья по высоте статуя будды в Китае) и «Нань да сян» («Большой южный образ», 1-я пол. VIII в., выс. 26 м), а также завершенная ок. 776 композиция, посвященная уходу Шакьямуни в нирвану (**непань**; см. т. 1). В центре этой самой большой из скульптурных групп комплекса располагается хорошо сохранившаяся статуя Спящего Будды (длиной ок. 16 м) в окружении 72 учеников, лица к-рых выражают разные оттенки скорби и одухотворенности и наделены индивидуальными чертами.

В комплексе изобилует как круглая скульптура, так и барельефы разл. глубины, высота фигур варьируется от 10 см до 33 м. В хорошем состоянии находятся ок. 1400 скульптур, мн. статуи неоднократно переделывались или подкрашивались, но обычно скульптура и живопись в каждой пещере создавались одновременно.

Настенные росписи. Главным сокровищем декоративного убранства пещер Могао, составляющим неразрывное целое со скульптурой, считаются настенные росписи, к-рые выполнены клеевыми красками по сухому грунту. Именно они, благодаря своей самобытности и яркости, ставят комплекс на одно из первых мест среди достопримечательностей Китая. Исследователи выделяют четыре осн. периода в создании настенных росписей Дуньхуана.

1) В IV–VI вв. основные мотивы росписей, расположенных в горизонтальной фризовой композиции, — динамичные сцены на сюжеты буд. джатак — притч о многих предыдущих рождениях Будды (среди ранних росписей этой тематики наиб. известен цикл из более чем 80 сюжетов, выполненный при дин. Северная Чжоу, 557–581). В качестве грунта и фона используется охра, осн. краски — сине-зеленая, зеленая, красноватая охра, белая, черно-зеленая. Этот характерный и очень яркий колорит, сложившийся уже в самом начале существования монастыря, стал отличительной чертой дуньхуанских росписей и оставался неизменным, несмотря на все перемены изобр. стиля. Вероятно, такой выбор красок определялся используемыми в качестве сырья для них минералами, залегавшими поблизости от комплекса. Поэтому в росписях Могао нет чистого красного цвета, только оттенки охры, и очень много разнообразных оттенков зеленого и бирюзового. В начале периода росписи в основном тяготеют к инд. традиции — у персонажей темные европеоидные черты лица, к-рые выделяются крупными контрастными мазками, мн-во изображений различных инд. мифологических существ (царь нагов Нагараджа, демоны якша и махорага, могучие титаны асуры, мифич. птица гаруда, небесные сладкозвучные певцы и музыканты киннара и гандхарва и т.п.). В период Северной Вэй значительное распространение получают традиционные для Китая, но нехарактерные для буд. комплексов изображения **Фу-си** и **Нюй-ва**, символы стран света: Синий дракон (**Цин-лун**), Белый тигр (**Бай-ху**), Алая/Красная птица (**Чжу-няо**) и Черная черепаха (**Сюань-у**; все ст. см. т. 2), а также божества грома, молнии и т.п. Эти мотивы говорят об эклектичности религ. мировоззрения того времени, а также о тесном переплетении буд. вероучения с даос. религией. Начиная с сер. VI в. на смену сочным, крупным мазкам и цветовым пятнам приходят мелкие, тщательно прописанные детали. Значительную роль в росписях играет богатый орнамент, украшающий имитацию архитектурных элементов (балки свода, колонны, обрамление входа) и драпировки. В орнаментах этого периода чаще всего используются такие мотивы, как лотосы (*ляньхуа*), жимолостный узор (*жэньдун*), облака (*юньци*), пламя (*хоянь*), водовороты (*сюаньво*), решетка из водяных орехов (*лин-гэ*), панцири черепах (*гуй-бэй*), драконы в облаках (*юнь-лун*), пар-

ные тигры (*дуй-ху*), павлины (*кунцюэ*), страусы (*тоняо*), попугаи (*инъу*); часть этих мотивов относится к традиц. кит. изобразительному иск-ву, а часть имеет инд. корни.

2) В кон. VI – VIII в. иск-во настенных росписей Дуньхуана достигает своего расцвета. В изображениях начинает преобладать белый фон и панорамные пространственные построения, в к-рых в рамках темы буд. рая («Чистой земли» будды Амитабхи, кит. **цзин ту**; см. т. 2) все большее место занимает пейзажная и бытовая тематика. Примитивность и стилистич. неоднородность ранних росписей сменяется утонченно-элегантным стилем письма, а на место мрачного экспрессивного колорита приходит светлая цветовая гамма. Все персонажи приобретают местные этнич. черты. Среди сюжетов наиб. популярны эпизоды из жизни Будды и истории распространения буд. учения, особенно в Китае, изображения различных будд и бодхисаттв, причем иконография наиб. почитаемых из них достигает большой сложности и проработанности. В манере живописи очевидно кит. влияние, в целом росписи перекликаются со знаменитыми танскими росписями, известными по храмам и гробницам **Чанъани** и **Лояна**. Большой интерес представляют детально прописанные изображения зданий, а также портреты жертвователей, как китайцев, так и представителей иноземных народов. Во многих пещерах жертвователи изображены группами от неск. десятков до более тысячи чел., часто каждый персонаж в группе снабжен пояснительной подписью, сообщающей о его набожности и щедрости. Подобные изображения имеют не только художественную, но и ист. ценность, особенно благодаря подробной прорисовке костюмов знати и простонародья, а также иноземцев. В колорите преобладают разнообразные оттенки зеленого и охры. Осн. мотивы орнаментов, выполненных, как правило, в кит. традиции: жемчужные нити (*ляньчжу*), животные и травы (*дунъу цзюаньцао*), небесные лошади (*тянь-ма*), парные фениксы (*дуй-фэн*), охота (*шоуле*), головы животных (*шоу-тоу*), два дракона (*шуан-лун*), три кролика (*сань ту*), виноград (*путао*), камелии (*чахуа*), цветы и трава (*бай-хуа цзюань-цао*).

3) Во 2-й пол. VIII — нач. XI в. мон. Могао был отрезан от Китая, но тем не менее получал щедрые вклады представителей правящих родов Чжан и Цао. Благодаря этому зачастую полностью переоформляются многие пещеры предыдущих эпох, портреты жертвователей, в т.ч. нек-рых ист. персонажей, становятся одним из самых популярных сюжетов, а пояснительные подписи к ним — более пространными. К этому периоду относится и самая большая (выс. 5 м, дл. 13,5 м) из росписей Могао — изображение горы **Утайшань**, священной для буддистов, являющейся местом медитации бодхисаттвы Манджушри (кит. **Вэньшушили**; обе ст. см. т. 2). На этой гигантской панораме, снабженной пояснительными подписями, детально изображены пять пиков и все храмы знаменитой горы. Все это должно было дать буддистам Дуньхуана, в основном китайцам, возможность совершить воображаемое путешествие к недостижимой святыне. В этот период был создан также огромный цикл росписей (более 130) на сюжеты буд. джатак.

4) С сер. XI до кон. XIII в. нек-рые старые пещеры были подвергнуты переделке. Росписи периода существования тангут. гос-ва Си Ся (1032–1227) стилистически близки более ранним эпохам, среди них наиб. ценность представляют изображения тангутских, уйгурских и монг. жертвователей, чей облик и одеяния известны по крайне узкому кругу источников. К концу тангут. периода кит. стиль в росписях начинает вытесняться тибетским. Во всех немногочисл. пещерах эпохи Юань (1271–1368) преобладают тиб. стиль и иконография (напр., в изображениях бодхисаттвы Авалокитешвары). Почти все изображения снабжены пояснительными подписями, причем тиб. текст располагается выше китайского. Возможно, это свидетельствует о том, что среди последних обитателей монастыря большинство составляли приверженцы тиб. буддизма, в т.ч. тибетцы. Росписи Дуньхуана этого периода являются одними из древнейших сохранившихся образцов тиб. иконографии, что свидетельствует о том, что ее осн. каноны к этому времени уже сложились. Изменяется и цветовая палитра — грунт и фон становятся зелеными, а для обведения контуров используется охра. В орнаментах позднего периода особую роль играют цветочные кольца (*туань-хуа*), свернувшиеся в кольцо драконы (*туань-лун*), фениксы (*туань-фэн*) и свисающие пологи (*чуй-чжан*). Большинство этих мотивов имеют смешанное кит.-тиб. происхождение.

Большой интерес в дуньхуанских росписях всех периодов представляют бытовые картины, сюжеты из жизни представителей разных социальных и этнич. групп Кит. империи и Вост. Туркестана, изображения городов, домов и храмов, охоты и рыбалки, сельскохозяйств. работ и скотоводства, различных ремесел, военных учений и гос. церемоний. Этот род росписей ценен широтой своей тематики и большим кол-вом деталей, к-рые позволяют реконструировать мн. аспекты жизни прошедших эпох, не отраженные в др. видах источников. Пещерный мон. Цяньфодун содержит шедевры нац. иск-ва, отражающие тысяче-

летнюю эволюцию кит. буддизма и традиционного худ. мышления в пластике архитектурных, скульптурных и живописных форм.

Систематич. изучение памятника началось лишь в нач. XX в. после того, как стало известно об обнаружении в 1900 даос. монахом Ван Юань-лу (ок. 1849–1931) древних рукописей, ксилографов, а также картин на бумаге и шелке, тканей и вышивок. Зап. ученые А. Стейн (1862–1943) и П. Пельо (1878–1945) вывезли из Дуньхуана на Запад мн-во произведений иск-ва и десятки ящиков рукописей, к-рые были частично опубликованы в Париже уже в 1907–1920-х. Дуньхуанское собрание А. Стейна (ок. 13 тыс. ед.) находится в Британском музее, собрание П. Пельо (ок. 10 тыс. ед.) — во Французской нац. б-ке. В 1911–1912 ок. 600 рукописей из Дуньхуана, доставленных в Японию, составили основу японского Дуньхуанского фонда, ныне хранящегося в ун-те Киото и неск. частных коллекциях. В 1914 экспедиция акад. С.Ф. Ольденбурга (1863–1934) привезла в Россию большое кол-во документов и произведений иск-ва, к-рые составили основу Дуньхуанского фонда (ок. 18 тыс. ед.) Ин-та восточных рукописей РАН. Значительная часть дуньхуанских рукописей Китая (около 10 тыс. ед.) хранится в Нац. б-ке Китая. В 1943 пещеры Могао были объявлены гос. собственностью, однако планомерная работа по изучению и реставрации комплекса началась значительно позже. В 1963–1966 было укреплено более 400 пещер, усилен горный склон, проложены лестницы и дорожки для посетителей, в 1966 территория вокруг него площадью ок. 10 кв. км была объявлена охранной зоной. До нач. 1960-х исследование и систематизация ставших доступными материалов проводились англ., японскими, а в 1990-х особенно активно кит. учеными. В сер. XX в. в Дуньхуане был организован научно-исследовательский ин-т, задачами к-рого (наряду с искусствоведческим и ист. исследованием памятника) являются консервация и реставрация комплекса, создание копий и реконструкция утраченных образцов настенных росписей пещер, экспонирующихся в музее Дуньхуана. В 1961 Дуньхуан внесен в охранный реестр особо важных памятников культуры КНР, в 1987 — в список мирового культурного наследия ЮНЕСКО.

***** Дуньхуан бихуа (Дуньхуанские настенные росписи). Тяньцзинь, 1956; Дуньхуан ишу хуаку (Хранилище дуньхуанского искусства). Т. 1–12. Шанхай, 1957; Дуньхуан цайсу (Дуньхуанская раскрашенная скульптура). Тяньцзинь, 1960; Дуньхуан ишу цунму соинь (Сводный указатель утерянных документов из Дуньхуана). Пекин, 1962; изд. 2, 1983; Чжунго ши-ку. Могао-ку (Китайские пещеры. Пещеры Могао). Т. 1–5. Пекин–Токио, 1981–1984; Э-цзан Дуньхуан и-шу пин. Элосы го-ли Айэрмиташэнь боугуань цзан и-шу пин (Предметы искусства из Дуньхуана, хранящиеся в России в Гос. Эрмитаже) / Под. ред. Вэй Тун-сяна, Мэн Ли-фу и др. Т. 1–6. Шанхай, 1998–2003; Э-цзан Дуньхуан вэньсянь (Письменные памятники из Дуньхуана, хранящиеся в России). Т. 1–17. Шанхай, 1999–2001; Описание китайских рукописей Дуньхуанского фонда Института народов Азии / М.И. Воробьева-Десятовская, И.С. Гуревич, Л.Н. Меньшиков. Вып. 1. М., 1963, Вып. 2. М., 1967; The Jātaka, or Stories of the Buddha's Former Births / Ed. E.B. Cowell. Vol. 1–6. Cambr., 1895–1907. Repr. New Delhi, 1990, 2002; *Pelliot P.* Les Grottes de Touen Houang. Vol. 1–6. P., 1920–1924; Tissus de Touen-Houang, conservés au Musée Guimet et à la Bibliothèque nationale par K. Reboud et G. Vial avec le concours de M. Hallade. P., 1970; Banniéres et peintures de Touen-Houang, conservées au Musée Guimet par Nicolas-Vandier avec le concours de Mmes Gaulier, Leblond et Maillard et M. J. Bezard. P., 1974; Banniéres et peintures de Touen-Houang, conservées au Musée Guimet. Planches. P., 1976; Grottes de Touen Houang, Carnet de notes de P. Pelliot. Vol. 1–6. P., 1980–1992. ****** *Меньшиков Л.Н.* Дуньхуанский фонд // ПВ. Вып. 4. СПб., 1993; *Попова И.Ф.* Вторая Русская Туркестанская экспедиция С.Ф. Ольденбурга (1914–1915) // Пещеры тысячи Будд. Российские экспедиции на Шелковом пути. К 190-летию Азиатского музея. Каталог выставки. СПб., 2008; *она же.* Рукописи дуньхуанской библиотеки // Там же; *Рудова М.Л.* Культура и искусство Дуньхуана // Там же; *Дуань Вэнь-се.* Могао-ку (Пещеры Могао) // Чжунго да байкэ цюаньшу. Мэйшу (Большая китайская энциклопедия. Изящные искусства). Т. 1. Пекин, 1998; *Жун Синь-цзян.* Гуйи цзюнь ши яньцзю (Изучение истории округа Гуйи). Шанхай, 1996; *Ма Ши-чжан.* Дуньхуан ши-ку (Дуньхуанские пещеры) // Чжунго да байкэ цюаньшу. Каогу-сюэ (Большая китайская энциклопедия. Археология). Пекин, 1998; *он же.* Юйлинь ши-ку (Пещеры Юйлинь) // Там же; *Су Мо.* Дуньхуан ши-ку (Дуньхуанские пещеры) // Чжунго да байкэ цюаньшу. Цзяньчжу, юаньлинь, чэнши гайгэ (Большая китайская энциклопедия. Архитектура, парки, градостроительство). Пекин–Шанхай, 1988; *Basil G.* Buddhist Cave Paintings at Tunhuang. L., 1959; *Frédéric L.* Les dieux du bouddhisme. Guide iconographique. P., 1992, 2001; *Hamilton J.R.* Les Ouighours à l'époque des Cinq dynasties d'après les documents chinois. P., 1955; *Hopkirk P.* Foreign Devils on the Silk Road: The Search for the Lost Cities and Treasures of Chinese Central Asia. Amherst, 1980; *Pelliot P.* Carnets de route 1906–1908. I. Textes. P., 2008; *Soothill W.E., Hodous L.* A Dictionary of Chinese Buddhist Terms. L., 1937; Repr. New Delhi, 2005; *Stein A.* Serindia: Detailed Report of Explorations in Central Asia and Westernmost China. Vol. 1–5. L.–Oxf., 1921; Repr. Delhi, 1980; *Stein A.* (*et al.*). Wall Paintings from Ancient Shrines in Central Asia. L., 1948; *idem.* Innermost Asia: Detailed Report of Explorations in Central Asia, Kan-su and Eastern Iran. Vol. 1–5. Oxf., 1928; Repr. New Delhi, 1981.

С.В. Дмитриев

ДУН ЮАНЬ

董源

Дун Юань, Дун Шу-да, прозв. Дун Бэй-юань (Дун [из] Северного парка). 900?, Чжунлин (совр. Наньчан, пров. Цзянси), — 962? Один из крупнейших художников эпохи Пяти династий (907–960).

Основное место в его тв-ве занимало развитие заложенных **Ван Вэем** (см. также т. 3) традиций школы монохромного пейзажа тушью. Применял многообразную палитру точечных мазков, ввел метод прописи горных массивов штриховкой типа «растрепленная конопля», использовал легкую тонировку красками. Для его пейзажей характерно мягкое, лиричное звучание, типичное для стилистики «южной школы живописи» (*нань-цзун*; см. **Нань-бэй-цзун**), получившей дальнейшее развитие в тв-ве широкого круга виднейших пейзажистов.

С.Н. Соколов-Ремизов

Согласно сведениям из знаменитого трактата **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал») Го Жо-сюя (XI в.), Дун Юань служил при дворе царства Южное Тан (совр. пров. Цзянсу) эпохи Пяти династий (У-дай, 907–960) в должности помощника смотрителя (*фуши*) императорского парка и одновременно занимался живописным тв-вом, работал в различных жанрах: *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод»; в анималистич. жанре, создавая композиции с изображениями водяных драконов, тигров и буйволов — «тучных телом и тигров с мягкой шерстью, до конца [воплощая] их духовную сущность» (пер. К.Ф. Самосюк); и *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур/люди и предметы/люди с предметами». Упоминается также, что он творил как в монохромной, так и полихромной техниках, однако ни полихромные пейзажи, ни образцы анималистич. жанра и *жэнь-у* не сохранились.

В нескольких известных сечас ландшафтах Дун Юаня, дошедших в копиях — «Сяо Сян ту» («Реки Сяо и Сян», 50×141 см, шелк, тушь, легкая подцветка, Музей Гугун, Пекин), «Сяшань ту» («Летние горы», 49,2×311,7 см, шелк, тушь, Шанхайский худ. музей), «Ся цзин шань коу дай ду ту» («В ожидании парома на дороге в горах, [залитых] летним светом», вар. «Летний пейзаж, в ожидании переправы у горного перевала», 50×320 см, шелк, тушь, краски, Ляонинский пров. музей, Шэньян), «Лунсу цзяо минь» («Простолюдины в предместьях Лунсу», вар. «Пейзаж с рыбаками», 156×160 см, шелк, тушь, легкая подцветка, Нац. музей Гугун, Тайбэй) — варьируется вид, типичный для природы южных р-нов Китая, представляющий водное пространство (озерную гладь или, чаще, реку, текущую издалека, в обрамлении тающих в дымке пологих холмов). Однотипна и их композиция, как показывает, напр., свиток «В ожидании парома...», четко распадающийся на три плана: передний занимает лесной массив, задний — уходящая вдаль горная цепь, образованная плавно возвышающимися вершинами, а весь средний план отдан водному пространству.

Хотя в произведениях Дун Юаня воспроизводятся панорамные виды, они по характеру горных форм и живописной манере представляют стилистическую альтернативу т. наз. панорамно-монументальному пейзажу, утвердившемуся в академич. живописи эпохи Северная Сун (960–1127). Дун Юань, вероятно, первым из кит. художников стал применять тонировку монохромных пейзажей и отказался от острой графической линии и текстурных мазков в пользу оригинальных приемов (возможно, его собств. изобретения), среди к-рых наиб. примечательны особый тип штриха («волокна конопли») и техника «спрятанной точки», состоящая в рассеивании точек с помощью сухой кисти и в последующем обильном смачивании поверхности листа, благодаря чему зернистость точек разрушалась и они превращались в подобие размывок, способных передать призрачную нежность туманной дымки.

В традиционной кит. эстетич. мысли (начиная с работ **Дун Ци-чана**) и в совр. искусствоведении с тв-вом Дун Юаня связывается начальный этап формирования одного из двух генеральных направлений живописи — «южной пейзажной школы» (*нань-цзун*; см. **Нань-бэй-цзун**), в совр. терминологии — «южного пейзажного направления» (*наньфан-шаньшуй-хуапай*).

***** *Го Жо-сюй*. Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978. ****** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Осенмук В.В.* Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун (XII–XIII века) в Китае. М., 2001; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго лидай хуйхуа. Гугун боугуань цзан хуацзи (Китайская живопись различных исторических эпох. Коллекция живописных произведений из собрания Музея Гугун). Т. 1. Пекин, 1982; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао

Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 2. Пекин, 1986; Шанхай боугуань цзанпинь цзинхуа (Шедевры из собрания Шанхайского музея). Шанхай, 2004; *Barnhart R.M.* Marriage of the Lord of the River. A Lost Landscape by Tung Yuan. Ascona, 1970; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–3. L., 1958; *Sullivan M.* Symbols of Eternity: Landscape Painting in China. Stanf., 1979.

М.Е. Кравцова

ДЭН САНЬ-МУ

邓散木

Дэн Сань-му, Дэн Цзюй-чу, Дэн Ши-цзе, Гэнмин-те, прозв. Дунь-те, Лао-те, Сань-му, И-цзу и др. 1896, Шанхай, — 1963. Каллиграф, резчик печатей.

Вобрал в себя опыт всей каллиграфич. традиции и при этом выработал свой индивидуальный стиль. Особое внимание уделял резьбе печатей, к-рые изготавливал из металлов, яшмы, хрусталя, стекла, кости, янтаря и пр. нетрадиционных материалов. В 30-е входил в шанхайское худ. объединение «Общество выставок-продаж каллиграфии и живописи „Долг стакана воды“» (*Бэй-шуй шу хуа и май чжаньлань хуй*). Вырученные средства от продажи работ члены объединения жертвовали на борьбу с япон. оккупацией. В 50-е каллиграфу приходилось гравировать произведения **Мао Цзэ-дуна** (см. также т. 3, 4), он работал в изд-ве и преподавал каллиграфию. Последний этап его жизни был омрачен тяжелым недугом: ему ампутировали ноги, отказала правая рука, и мастер начал писать левой, до последнего не расставаясь с кистью.

О каллиграфии Дэн Сань-му знатоки говорят, что она «квадратна без угольника, кругла без циркуля», «черты словно из железа и камня; знаки словно проносятся в полете». Каллиграф обладал редким даром и походить на своих великих предшественников, и быть отличным от них. Пробовал редкие материалы и форматы, но делал это столь убедительно и блестяще, что не возникало сомнений в законности его действий с т.зр. традиц. эстетики.

Был выдающимся педагогом и исследователем истории кит. каллиграфии, написал неск. учебников, пособий и словарей по разным почеркам, к-рые стали настольными книгами как для начинающих, так и для опытных каллиграфов: «Чжуань кэ сюэ» («Обучение резьбе почерком *чжуань*»), «Шуфа сюэси би ду» («Руководство по изучению каллиграфии»), «Сань-чан лян-дуань чжай инь цуй» («Три достоинства и два недостатка хранения печатей в кабинете»), «Ганби цзы се фа» («Способы письма иероглифов перьевой ручкой»), «Дэн Сань-му шицы сюань» («Сборник стихотворений и высказываний Дэн Сань-му») и др.

****** *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго сяньдай шуфа ши (История современной китайской каллиграфии). Пекин, 1996; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сборник статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981.

В.Г. Белозёрова

ДЭН ШИ-ЖУ

登石如

Дэн Ши-жу, Дэн Янь, прозв. Ваньбо, Ваньбай-шаньжэнь, Гухуаньцзы и др. 1739/1743?, уезд Хуайнин пров. Аньхой, — 1805. Каллиграф, резчик печатей, центр. фигура «направления изучения стел» (*бэй-сюэ-пай*) периода Цин (1644–1911).

Родился в небогатой семье рядового профессионального каллиграфа и художника. С 17 лет и всю жизнь зарабатывал изготовлением печатей, продажей своих произведений и уроками каллиграфии. Тяжелые семейные обстоятельства не позволили ему получить классич. образование, но благодаря своему таланту и трудолюбию добился высшего уровня каллиграфич. мастерства. Значительную часть своей жизни Дэн Ши-жу провел в каллиграфич. «паломничествах» по вост. и юго-вост. части Китая, что сделало его самым авторитетным знатоком древних памятников. Он не только созерцал прославленные образцы наскальной каллиграфии и стелы (**бэй [4]**), но и открывал малоизвестные произведения, в поисках к-рых прокладывал неожиданные маршруты, затем становившиеся обязательными для кит. интеллектуалов последующих поколений. Все, что Дэн Ши-жу видел и изучал в своих странствиях, он копировал; были сделаны сотни копий с памятников периода дин. Хань и Вэй. Не применял копирование через «обводку»

(*мяо* [*4*]), называемое «черта к черте» (*и хуа и хуа*), но работал методом «кисть за кистью один в один» (*и би и би*). Различие состоит в том, что в первом случае копиист воспроизводит форму иероглифа, тогда как во втором повторяются движения кисти, создавшие черты.

В своем тв-ве Дэн Ши-жу проделал «тройной синтез», т.е. объединил достижения каллиграфов дин. Хань, Южных и Северных династий и дин. Тан в почерках *чжуаньшу* и *лишу*. Тем самым он восстановил широкое использование этих стилей, к-рое было сокращено при дин. Сун, Юань и Мин. Дэн Ши-жу разработал органичный и индивидуальный сплав разных древних вариантов почерка *чжуаньшу*, обогатив его техникой письма *лишу*. Писал приемом «железо в куче ваты» (*мянь-ли те*), когда точно сцентрированный кончик кисти везде и всюду спрятан, но так, чтобы его невидимое присутствие ощущалось в пластике черт. Центр композиции большинства иероглифов поднят в верхнюю часть прямоугольного формата знака. При этом в одной его части черты скученны, в то время как другая — просторна. Дэн Ши-жу создавал необозримое разнообразие вариантов динамич. баланса густого и разреженного сочетания черт. Каллиграф говорил, что расположение черт должно быть столь просторным, «чтобы прошла лошадь, и столь плотным, чтобы не проник и ветер» (*шу чу кэи цзоу ма, ми чу бу ши тун фэн*). От каждой его черты исходит впечатление легкости и силы, изящества и энергетич. наполненности.

Вторым по значимости почерком в тв-ве Дэн Ши-жу являются *лишу* и его версия *бафэнь*, к-рые он изучал по стелам первых веков н.э. Первым среди цинских каллиграфов, писавших мягкими овечьими кистями, сумел передать величавую выразительность черт ханьских каллиграфов, работавших кистями с жесткой щетиной. Дэн Ши-жу демонстрирует преемственность *лишу* от *чжуаньшу*, что сказывается в первую очередь в округлении характерной для *лишу* прямоугольности. За счет этого протоустав приобретал более архаичный облик. С этой же целью каллиграф отказывается от обязательных для протоустава резких перепадов в толщине черт, к-рые по своей равномерности напоминают почерк *чжуаньшу*. Дэн Ши-жу до предела сближает соседние горизонтальные черты, за счет чего пластика иероглифов становится подобной туго сжатой пружине.

Дэн Ши-жу расширил свой внутр. мир настолько, что смог вместить в своем тв-ве исходный опыт каллиграфич. традиции. Благодаря этому он достиг высшего уровня мастерства, определяемого как «выйти [на уровень] божественного, войти [в поток] метаморфоз» (*чу шэнь жу хуа*). Дэн Ши-жу не стремился основать школу, но это произошло. Список последователей мастера насчитывает 28 имен, среди к-рых **Кан Ю-вэй** (см. также т. 1, 4), **У Чан-ши** и др. видные каллиграфы следующих двух столетий. Дэн Ши-жу совершил актуальное для кит. иск-ва в целом переоткрытие базовых архетипов и принципов нац. пластического мышления, поднявшись над ортодоксальным формализмом и тем самым сообщив традиции новый плодотворный импульс. Ему принадлежат ставшие легендарными слова: «Каллиграфия подобна рекам и морям — их все не проплывешь, но ведь от того, что видишь, испытываешь восхищение».

Сохранилось свыше 70 произведений Дэн Ши-жу, среди к-рых знамениты: «Вань люй инь чжун» («Посреди десяти тысяч тенистых лазоревых склонов», почерк *чжуаньшу*, Шанхайский худ. музей); «Шань цзюй цзао ци» («Живя в горах, вставать спозаранку», почерк *цаошу*, Нац. музей, Токио); «Цзэн Кэнь Юань сы ти шу цэ» («В дар Кэнь Юаню альбом четырех каллиграфических почерков», 1799, почерки *чжуаньшу*, *лишу, кайшу, цаошу*, 96 л., собрание семьи Чжоу, КНР) и др.

* Чжунго шуфа цюаньшу (Антология памятников китайской каллиграфии): в 100 т. / Под ред. Лю Чжэн-чэна. Т. 67. Пекин, 1995; Дэн Ши-жу инь пу (Альбом печатей Дэн Ши-жу). Пекин, 2007. ** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Лю Хэн.* Циндай шуфа (Каллиграфия периода династии Цин). Цзянсу, 1999; *Сюй Ли-мин.* Чжунго шуфа фэнгэ ши (История стилей китайской каллиграфии). Хэнань, 1992; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; Чжунго хуфа цзянь ши (Краткая история китайской каллиграфии) / Отв. ред. Ван Юн. Пекин, 2004; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сборник статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Ch'en Chih-mai.* Chinese Calligraphers and their Art. Melbourne, 1966; *Ledderhose L.* Die Siegelschrift (Chuan-shu) in der Ch'ing-Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte der Chinesischen Schriftkunst. Wiesbaden, 1970.

В.Г. Белозёрова

«ДЯНЬШИЧЖАЙ ХУАБАО»

«Дяньшичжай хуабао» («Иллюстрированный журнал из Кабинета прикосновения к камню») — первый кит. иллюстрированный журнал. Издавался с мая 1884 до 1898 как иллюстрированное приложение к первой кит. ежедневной газете «Шэнь бао» («Шанхайская газета»), основанной в 1872 (выходила до 1949) британскими предпринимателями братьями Мейджор (E. Major, 1841–1908; F. Major). За образец Э. Мейджор выбрал европ. иллюстрированные период. издания, прежде всего «Illustrated London News», выходившую с 1844. Журнал печатался литографич. способом на восьми листах каждую декаду — 6, 16 и 26 числа очередного месяца; 12 выпусков переплетались в отд. том. Вышли в общей сложности 44 тома, 528 номеров, содержащих почти 4800 иллюстраций. В журнале работало ок. 20 художников, многие из них фигурировали как под своими именами, так и под псевдонимами. Наиб. известным был У Ю-жу (?–1893/1897). Он начинал как художник сучжоуского лубочного центра (см. **Нянь-хуа**); в 1860, когда тайпинская армия захватила Сучжоу, переехал в Шанхай, где много и успешно работал в жанровой живописи. В «Дяньшичжай хуабао» создавал рисунки на темы обществ.-полит. жизни, народных нравов и обычаев. Выходца из среды художников *нянь-хуа*, У Ю-жу можно считать основоположником жанра кит. газетно-журнальной худ. литографии. Ему и его коллегам на страницах «Дяньшичжай хуабао» удалось создать особый худ. стиль, известный как «шанхайская школа», соединивший традиц. графику с новой литографич. техникой, органично усвоивший нек-рые приемы зап. изобразительного иск-ва, напр. штриховку и частичное использование линейной перспективы.

Отбор материалов осуществлял ред. совет, состоявший исключительно из китайцев. Задача заключалась в том, чтобы дать кит. читателю наглядное представление о событиях в окружающем мире с помощью картин при минимуме словесных комментариев. Журнал не имел четкой структуры или тематики; отдельные стороны совр. жизни, прежде всего сюжеты, связанные с бытом и нравами самих китайцев, привлекали особое внимание авторов. Темы, затрагивающие обществ.-полит. жизнь, представлены самыми разными сюжетами, иллюстрирующими работу гос. учреждений, а также памятные события, происходившие в разл. городах страны. Значительный интерес вызывала заруб. жизнь, контакты с европейцами (что было актуально для Шанхая), социальная критика, в частн., коррумпированного цинского чиновничества. Среди материалов встречались и портреты (словесные и живописные) известных деятелей. Много страниц посвящено франко-кит. войне, техническим достижениям зап. стран: опытам с подводными аппаратами, использованию мин и торпед, полетам на шарах-монгольфьерах. В журнале также нашли отражение уголовная хроника, военная тема, жизнь иностранцев в самом Китае. Иллюстрации и комментарии к ним являются ценнейшим источником изучения кит. социальной истории и материальной культуры кон. XIX в.

Как было принято в ксилографич. изданиях, иллюстрации и текст печатались лишь с одной стороны двойного листа. Иллюстраций к одному сюжету могло быть несколько. Тексты написаны четко и тщательно, многие иероглифы представлены в нестандартном начертании, с элементами местных шанхайских особенностей. Заголовок каждого сообщения обычно состоит из 4 знаков. Достоверность того или иного факта подтверждается указанием точного места действия, имени человека. Такая детализация объясняется не только спецификой газетного ремесла, но и особенностями традиц. кит. лит-ры, где лит. факт часто выступал как реалия. Тексты сообщений часто наполнены морализаторскими сентенциями о долге, сыновней почтительности. Не случайны ссылки на конф. каноны или произведения древности. Т.о., иллюстрированная заметка не просто сообщала, но и поучала, что вполне соответствовало традиции.

光緒十一年四月上浣 第三十九號
點石齋畫報

Практически сразу журнал вызвал целую волну подражаний, напр., иллюстрации, очень похожие по манере и стилю на картинки из «Дяньшичжай хуабао», украшали один из первых лит. журналов «Сюсян сяошо» («Иллюстрированная проза», 1903–1906), в к-ром впервые опубликованы роман «Гуаньчан сяньсин цзи» («Наше чиновничество») известного литератора, гл. редактора журн. **Ли Бао-цзя** (1867–1906; см. т. 3), а также «Лао Цань ю цзи» («Путешествие Лао Цаня») **Лю Э** (1857–1909; см. т. 3).

** *Виноградова Т.И.* «Встреча героев» — новая жизнь старой традиции // XXXII НК ОГК. М., 2002, с. 297–303; *Воскресенский Д.Н.* Кабинет касания камня. Китайская иллюстрированная газета эпохи Гуансюя // ВК. Лето 2004, с. 52–69; *А Ин.* Вань Цин вэньи бао кань шу люэ (Очерки литературно-художественной прессы поздней Цин). Шанхай, 1958; Dianshizhai huabao. Photo-offset reproduction. Vol. 1–44. Гуанчжоу, 1983–1984; *Wang Juan.* Officialdom Unmasked: Shanghai Tabloid Press, 1897–1911 // Late Imperial China. 2007. Vol. 28. No. 2, p. 81–128.

Т.И. Виноградова, Д.Н. Воскресенский

ЖУАНЬ ЛИН-ЮЙ

阮玲玉

Жуань Лин-юй (вар. чтения — Юань Лин-юй). 1910–1935. Актриса. С 1926 снялась в 29 фильмах: «Гу ду чунь мэн» («Весенний сон в старом городе»), «Саньгэ модэн нюйсин» («Три современные женщины»), «Сяо ваньи» («Игрушка»), «Шэньнюй» («Святая»), «Синь нюйэр» («Новая женщина» — трагич. история борьбы молодой женщины за место в об-ве) и др. Предпочитала роли трагедийного плана. Исполнение отмечено простотой и достоверностью. По манере игры ее сопоставляли с Гретой Гарбо. Покончила с собой из-за личных обстоятельств.

** *Торопцев С.А.* Очерк истории китайского кино. М., 1979; *Ду Юнь-чжи.* Чжунго дяньин ши (История китайского кино). Т. 1–3. Тайбэй, 1972; Чжунго да байкэ цюаньшу. Дяньин (Большая китайская энциклопедия. Кино). Пекин, 1991; Чжунго дяньин да цыдянь (Большой словарь китайского кино). Шанхай, 1995; *Чэн Цзи-хуа.* Чжунго дяньин фачжань ши (История развития китайского кино). Т. 1–2. Пекин, 1963.

С.А. Торопцев

ЖУИГУАНЬ

如意館

Жуигуань (Студия потворства желаниям) — учрежденная в 1736 по указу имп. Гао-цзуна, девиз **Цянь-лун** (1736–1795; см. также т. 4), одна из придворных мастерских, по существу являвшихся местом создания «цинского стиля» в кит. иск-ве. В ней работали кит. художники и зап. живописцы-миссионеры, выполняя картины, архитект. проекты и эскизы декоративно-прикладных вещей, в т.ч. фарфора, стекла и живописных эмалей на металле (*хуа фа-лан*). Среди занятых в *Жуигуань* наиболее известных европ. мастеров — Дж. **Кастильоне** (Giuseppe Castiglione, кит. Лан Ши-нин, в Китае 1715–1766), Ж.-Д. **Аттире** (Jean-Denis Attiret, кит. Ван Чжи-чэн, в Китае 1738–1768), И. Зихельбарт (Ignatius Sichelbarth, кит. И Ци-мэн, 1708–1780), Ж.-Д. Салюсти (Jean-Damascéne Sallusti/Salusti, кит. Ань Дэ-и, в Китае 1765–1781), Дж. Панци (Giuseppe Panzi, кит. Пань Тин-чжан, 1771–1811) и Л.-А. де Пуаро (Louis-Antoine de Poirot, кит. Хэ Цин-тай, в Китае 1770–1813/1814).

В придворных мастерских, возрожденных в 1690-е имп. Шэн-цзу (прав. под девизом **Кан-си**, 1662–1722; см. т. 4) и, как считают нек-рые кит. исследователи (в т.ч. Чжан Линь-шэн), организованных во многом по образцу Королевской мануфактуры гобеленов Людовика XIV (1638–1715, франц. король с 1643), создавались произведения по имп. указу. В течение XVIII в. их деятельность отличалась подлинным размахом; наряду с *Жуигуань* важнейшими были 14 придворных ателье: мастерские по изготовлению эмалей, стекла, изделий из золота, нефрита, дерева, лака, вышивок, шитья, головных уборов, ателье по производству и ремонту часов, упряжи для лошадей, мастерские по литью металла, пушек, созданию географических карт. Начиная с периода Кан-си европ. миссионеры играли особенно важную роль в работе придворных мастерских, к-рые подчинялись хозяйств. ведомству дворца *Цзунгуань нэйуфу.* Работники набирались по всей стране и служили под присмотром управляющего из числа знатных маньчжуров; их труд оплачивался двором. Мастеров с юга Китая выбирали при участии управляющего имп. шелковыми мастерскими в г. Сучжоу и таможенного администратора пров. Гуандун; ремесленников по производству стекла присылали из пров. Шаньдун. В XVIII в. при дворе существовала постоянная потребность в профессионалах для работы с металлом и эмалью, граверах и механиках, способных создавать часы (**чжунбяо**) и др. астрономич. приборы по зап. образцам. Обладающих подобной компетенцией европ. миссионеров по прибытии в порт Кантона/Гуанчжоу направляла во дворец провинц. администрация. Так, в 1719–1722 производством живописных эмалей при дворе заведовал франц. иезуит Ж.-Б. Граверо (Jean-Baptist Gravereau, кит. Ни Тянь-цзюэ), затем его на короткое время сменил в этой должности итал. миссионер Н. Томачелли (Nicolo Tomacelli, в Китае 1722–1725).

Жуигуань находилась в одном из павильонов пекинского дворцового комплекса Цзыцзиньчэн; также располагала помещением в загородном дворце **Юаньминъюань**, т.к. преемники Кан-си — Юн-чжэн (1723–1735) и Цянь-лун подолгу жили в этой летней резиденции, забирая с собой из столицы и придворных художников. Из переписки миссионеров известно, что работа европейцев при пекинском дворе была своеобразным подвижничеством, т.к. многим зап. художникам она стоила здоровья и жизни, проведенной в непривычных условиях на чужбине. В письмах Аттире в Европу говорится о необходимости слишком раннего для представителей Запада прибытия на службу во дворец и о тяжелых

условиях работы в отведенном для художников павильоне, продуваемом всеми ветрами, напоминающем раскаленную духовую печь летом и настолько холодном зимой, что краски, чтобы они не замерзли, художники разогревали около жаровни с тлеющими углями. Цянь-лун в целом был лояльно настроен к полезным ему европейским «служилым людям».

Католич. миссионеры в Пекине своей целью считали обращение Китая в католицизм. Но благодаря взятой ими на себя роли посредников в трансляции на Дальний Восток достижений европ. Просвещения они воспринимались в Китае как носители интеллектуальной «дани» зап. мира императорам дин. Цин (1644–1911). Маньчж. императоры, следуя заветам **конфуцианства** (см. т. 1), выступали в роли меценатов, осваивали комплекс традиц. кит. культуры, вводили в него новшества, почерпнутые у представителей зап. цивилизации. Так, в придворной культуре XVIII в. фигурируют образцы ордерной арх-ры и фонтаны, примененные по указу имп. Цянь-луна в зап. части комплекса Юаньминъюань; процветают производства расписных эмалей и механических часов, иск-во масляной живописи (*юцай-хуа*) и гравюры на меди/офорта.

По окончании военных действий в Вост. Туркестане (1755–1760) и присоединения к Китаю обширной сев.-зап. территории, получившей название Синьцзян (Новая граница), Цянь-лун решил увековечить в офортах картины своих побед. Решение преследовало цель поведать миру об успехах кит. оружия и одновременно означало внимание к зап. технике гравюры на меди, воспринятой в годы Кан-си: Цянь-лун интересовался всем, что прежде увлекало его царственного деда. Из письма иезуита Халерштайна, (вар. Галлерштейн, Ferdinand Augustin Haller von Hallerstein, кит. Лю Сун-лин, псевд. Цяо-нянь, 1703–1774) известно, что император одобрил представленные на его суд работы популярного в то время баталиста из Аугсбурга Г.Ф. Ругендаса-старшего (Georg Philipp Rugendas, 1666–1742) и пожелал заказать для себя нечто подобное. Заботами франц. иезуитов заказ Цянь-луна, доставленный в кон. 1766 кораблем Ост-Индской компании, был принят парижской Академией живописи и скульптуры, к-рой руководил маркиз Мариньи (1727–1781). К эскизам гравюр, выполненным в студии *Жуигуань*, было приложено 16 стихов и послесловие, написанные лично императором. Рук-во проектом поручили Ш.-Н. Кошену-младшему (Charles-Nicolas Cochin, 1715–1790), к-рый тогда считался одним из лучших рисовальщиков. Работа продвигалась медленно, однако в 1775 в Пекин были отправлены последние оттиски.

По условиям заказа 100 экз. каждого вида гравюр и все медные доски следовало передать в собственность кит. императора. В Париже заказ Цянь-луна вызвал интерес: для значительной части франц. публики Китай был моделью просвещенного гос-ва, управляемого образованными и сведущими в иск-ве монархами. Письма иезуитов и точная для своего времени картография создавали представление о величии Кит. империи, в 1760-х близком к апогею. Т.о., жест Цянь-луна достиг цели: Запад узнал о кит. победах и присоединении Синьцзяна. Людовик XVI сохранил для себя комплект оттисков, а парижская публика получила их в свое распоряжение после издания соответствующего альбома (1785) с уменьшенными в масштабе версиями гравюр. Узнав об этом, Цянь-лун не скрывал радости и даже заказал новые оттиски с парижских досок, т.к. нуждался в эмоциональной поддержке в сложной воен.-полит. ситуации двух последних десятилетий XVIII в.

Эскизы серии из 16 гравюр подготовили четыре придворных художника-миссионера студии *Жуигуань* — Ж.-Д. Аттире, Дж. Кастильоне, И. Зихельбарт и Ж.-Д. Салюсти. Основой для эскизов явились созданные ими прежде живописные картины со сценами сражений. Увидев, что эскизы отличаются по качеству, Кошен в процессе гравирования изображений на меди несколько изменил стиль работ Зихельбарта и Салюсти в соответствии со стилем Кастильоне и Аттире, основой к-рого стал наиболее удачный компромисс между европ. и кит. художественным опытом. Этот стиль импонировал и маньчж. императору, поскольку принадлежал к разряду культурных достижений династии: хотя одновременно с двумя этими лучшими мастерами в Пекине работали не только Зихельбарт и Салюсти, но и др. зап. художники, Цянь-лун предпочитал свои портреты в исполнении Кастильоне и Аттире. Оба мастера имели в Китае талантливых учеников, являясь основателями новой живописной школы (что было непременным условием их работы при пекинском дворе). Т.о., одной из основных причин адаптации для китайцев мастерами студии *Жуигуань* европ. худ. влияний явилась продуманная политика цинского двора, озабоченного желанием обновить комплекс традиц. культуры за счет введения в него новаций, к-рые в сознании потомков будут ассоциироваться с периодом маньчж. правления. Знания и опыт европейцев использовались в той мере, в к-рой они служили достижению поставленной цели. «Цинский стиль», содержащий

приспособленные к условиям Китая зап. черты, раньше всего сложился в таких видах придворного иск-ва, как живопись, графика и арх-ра; параллельно он получил развитие в элитарных видах придворного ремесла.

** *Арапова Т.Б.* Китайские расписные эмали. Собрание Государственного Эрмитажа. М., 1988; *Дубровская Д.В.* Миссия иезуитов в Китае. М., 2001; Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI — XIX в. Каталог выставки. СПб., 2003; *Пчелин Н.Г.* Миссия иезуитского ордена в Китае (1579–1842). Автореф. канд. дис. СПб., 1999; *Beurdeley C., Beurdeley M. G.* Castiglione. Tokyo, 1972; *Chang Lin-sheng.* Introduction to the Historical Development of Ch'ing Dynasty Painted Enamelware // National Palace Museum Bulletin. Vol. XXV, 1990, No. 4–5; China: The Three Emperors, 1662–1795. L., 2005; Collected Works of Giuseppe Castiglione. Taipei, 1983; *Curtis E.* Christian Motifs in Chinese Snuffbottles // Arts of Asia. Jan.-Febr., 1982; *Gernet J.* Gott und Caesar // Europa und die Kaiser von China. Fr./M., 1985; *Loehr G.* Missionary Artists at the Manchu Court // Transactions of the Oriental Ceramic Society. Vol. 34, 1962/1963; *Müller-Hofstede C., Walravens H.* Paris–Peking: Kupferstiche für Kaiser Qianlong // Europa und die Kaiser von China. Fr./M., 1985; *Veit V.* Jean-Denis Attiret: Ein Jesuitenmaler am Hofe Qianlongs // Ibid.

М.А. Неглинская

ЖЭНЬ БО-НЯНЬ

任伯年

Жэнь Бо-нянь, Жэнь И, Жунь, Сяо-шу, прозв. Сяо-лоу, Цы-юань, Шоу-даоши. 1840, Шаньинь (совр. Шаосин, пров. Чжэцзян), — 1896. Ключевая фигура Шанхайской школы живописи (*Шанхай-хуапай*, вар. Приморская школа — *Хай-пай*).

Родился в семье торговца, глубокого образования не получил, но стал художником благодаря природному дарованию. В молодости зарабатывал на жизнь, расписывая веера; для более успешной торговли подписывал изделия именем известного в то время живописца Жэнь Сюна (1823–1857). Обнаружив на рынке чужие работы со своей подписью, Жэнь Сюн стал выяснять их происхождение, разыскал мастерскую, где работал Жэнь Бо-нянь, и взял его в ученики. Позже Жэнь Бо-нянь брал уроки у Жэнь Сюня (1835–1893). Являясь наиб. одаренным мастером в «четверке Жэней», в к-рую входят оба его учителя и Жэнь Юй (1853—1901, сын Жэнь Сюна и племянник Жэнь Сюня), Жэнь Бо-нянь считается также одним из **Цин мо сань да цзя** («трех великих мастеров конца [периода] Цин»). В юности он примкнул к восстанию *тайпинов* (1850-1864), но после гибели отца уехал в Шанхай, где и прожил с краткими перерывами бóльшую часть жизни. В иск-ве обращался практически ко всем жанрам и к очень широкому диапазону тем и сюжетов; в живописи *хуа-няо* («цветы и птицы») выработал индивидуальный стиль, но особенно больших успехов добился в фигуративном жанре *жэнь-у* (*хуа*) — «люди и предметы / люди с предметами», «(живопись/изображения) фигур», создав целую галерею выразительных образов **Чжун Куя** (см. т. 2) — победителя бесов.

На формирование стиля Жэнь Бо-няня повлияла живопись Чэнь Хун-шоу (1599–1652), **Чжу Да** и наследие живописцев XVIII в., т.наз. «восьми чудаков из Янчжоу» (**Янчжоу ба гуай**). Ему удалось органично соединить высокие традиции «живописи интеллектуалов» (**вэньжэнь-хуа**) с непосредственностью нар. живописи и нарождающейся в портовом городе модой на зап. рекламу. В произведениях Жэнь Бо-няня лиризм образов сочетается со свежестью взгляда на сюжет, простота композиций — с неожиданными ракурсами изображений. Непринужденное письмо парящей кистью, яркие и чистые цвета передают присущее мастеру открытое, спокойное и немного ироничное отношение к жизни.

Тв-во Жэнь Бо-няня в значительной мере предопределило формирование «национальной живописи» (*го-хуа*) в нач. XX в. Среди наиб. прославленных почитателей и последователей этого мастера был выдающийся художник XX в. **Сюй Бэй-хун** (1895–1953, с 1949 до 1953 пред. Всекит. союза художников), к-рый в 1917–1927 пройдя обучение в Японии, Франции и Германии, вернулся в Китай и работал параллельно в зап. технике живописи и рисунка и в манере нац. живописи *го-хуа*.

** *Дин Си-юань.* Жэнь Бо-нянь ишу лунь (Беседы об искусстве Жэнь Бо-няня) // До-юнь (Купа облаков). Шанхай, 1983, с. 173–196; Жэнь Бо-нянь хуацзи (Альбом живописи Жэнь Бо-няня). Пекин, 1960; Жэнь Бо-нянь хэ та-ды хуа (Жэнь Бо-нянь и его живопись). Мэйшу, 1957.

В.Г. Белозёрова

ЖЭНЬ ЖЭНЬ-ФА

任仁發

Жэнь Жэнь-фа, Жэнь Цзы-мин, Жэнь Юань-фа, Жэнь Тин-фа, прозв. Минь-шань (Светлая гора). 1254, г. Цинлунчжэнь (пригород совр. Шанхая), — 1327. Один из крупнейших живописцев эпохи Юань (1271–1368).

Происходил из старого чиновничьего клана, получил хорошее образование и в возрасте 18 лет успешно выдержал провинциальные экзамены, получив ученую степень *чжун-цзюй* («выдержавший провинциальный экзамен»). Эта степень открывала Жэнь Жэнь-фа доступ к карьере, но она не состоялась из-за монг. наступления (1271–1279) на империю Южная Сун (1127–1279). После воцарения в Китае монг. династии, несмотря на свое происхождение (китаец, уроженец Юга), был принят на службу, получив назначение на пост чиновника, наблюдающего за реками (*душуй цзянь*). Нек-рое время провел в центр. регионах Китая, ведая ирригационными работами в р-не Хуанхэ. Затем был переведен на должность губернатора (*фу-ши*) на юго-восток (совр. пров. Чжэцзян), где и остался жить.

Жэнь Жэнь-фа был самодеятельным художником, сочетавшим занятия живописью с исполнением служебных обязанностей. Работал преимущественно в анималистическом и бытовом жанрах, относимых в традиц. кит. классификации к жанру *жэнь-у* (*хуа*) «(живопись/изображения) фигур», считая себя наследником двух великих художников прошлого — **Хань Ганя** и **Ли Гун-линя**. Кроме того, пробовал свои силы в жанре *хуа-няо* («цветы и птицы»), пример — картина «Цю шуй фу и ту» («Дикие утки на осенней воде», 114,3×57,2 см, шелк, тушь, краски, Шанхайский худ. музей). Отличающаяся тщательностью изображений и общей декоративностью, она выполнена в стиле академич. живописи эпохи Сев. Сун (960–1127).

Сюжеты картин Жэнь Жэнь-фа позволяют отметить особенность жанровой классификации в традиц. кит. живописи. Хотя в рамках обоих жанров (*хуа-няо* и *жэнь-у*) присутствуют картины анималистич. характера, к *жэнь-у* исходно относились изображения крупных диких и домашних животных (тигров, буйволов, лошадей и т.д.), в *хуа-няо* кроме птиц определенную роль играли также образы мелких зверьков. Уже в X в. была предпринята попытка выделить собственно анималистич. жанр *чу-шоу* («домашние животные и дикие звери»), но и позднее к картинам с фигурами крупных животных чаще применялся термин *жэнь-у*.

Любимым сюжетом Жэнь Жэнь-фа как художника-анималиста были лошади. Наиб. известные его произведения такого рода —свитки «Цзю ма ту» («Девять лошадей», вар. «Конюхи с лошадьми», 55×76 см, шелк, тушь, краски, Музей Виктории и Альберта, Лондон), «Эр цзюнь ту» («Два скакуна», 28,8×154 см, шелк, тушь, краски, Музей Гугун, Пекин) и изображающий статного вороного скакуна альбомный лист «Си ма» («Конь на привязи», вар. «Скакун», 26,3×25,1 см, бумага, тушь, краски, Музей азиатского искусства, Берлин). На первом свитке представлена сцена кормления девяти лошадей, где люди и лошади показаны в различных ракурсах. С худ. точки зрения наиб. удачной считается левая часть композиции, интересная в колористическом плане и образующая отдельную сцену, в к-рой два конюха насыпают в ясли корм для трех стоящих по сторонам коней. Неожиданный контраст составляют ярко-красный цвет (окрашивающий деревянные лаковые столбы кормушки и платье одного из конюхов) с черным цветом и приглушенными серовато-белыми и коричневыми тонами остальных изображений. Еще большей выразительностью обладает второй свиток, к-рый, вопреки его большому формату, изображает только двух лошадей: молодого, холеного красавца скакуна и дряхлого, еле живого, с выпирающими ребрами коня, выполненных предельно реалистично и экспрессивно. Несмотря на отсутствие доп. деталей, смысл этой картины очевиден — она воспринимается в качестве аллегории быстротечности жизни и эфемерности любых деяний и достижений. Эта тема нашла развитие в тв-ве последующих художников, причем европейских, к-рые жили в Китае в 1-й пол. эпохи Цин (1644–1911) и работали при дворе, напр., у художника-миссионера Дж. **Кастильоне** (в Китае1715–1766).

Шедевром бытового жанра в исполнении Жэнь Жэнь-фа признан свиток «Чжан Го цзянь Мин-хуан ту» («Чжан Го на аудиенции у [имп.] Мин-хуана», 41,5×107,3 см, шелк, тушь, краски, Музей Гугун, Пекин), созданный по мотивам легенд о знаменитом **Чжан Го-лао** (см. т. 2) и воспроизводящий эпизод, когда этот бессмертный даос показывает своего волшебного коня Сюань-цзуну (712–756), императору дин. Тан (618–907). В свитке очевидно влияние танских мастеров *жэнь-у* — **Янь Ли-бэня** и **Чжоу Фана**, а также преломление традиции

северосунского официального портрета. Образ Сюань-цзуна выделяется по размеру в сравнении с др. персонажами, как и на картинах Янь Ли-бэня, но фигура и лицо императора, сидящего на троне, даны в три четверти оборота, как это стало принятым в кит. станковой живописи в эпоху Сев. Сун. Изображения придворных, образующих группы из четырех человек слева и еще двух персонажей справа от трона, выполнены в эскизной манере, напоминающей стиль Чжоу Фана; детали интерьера, за исключением трона, отсутствуют, что было также характерно для танской живописи.

Хотя обращение Жэнь Жэнь-фа к тв-ву предшественников и стилистич. эклектизм его картин находились в русле общих тенденций живописи эпохи Юань, его работы заметно выделяются на фоне худ. наследия периода монг. владычества в Китае, давая основания видеть в нем одного из наиб. самобытных мастеров в истории кит. изобразительного иск-ва.

** *Виноградова Н.А.* Искусство Китая. Альбом. М., 1988; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; Чжунго лидай хуйхуа. Гугун боугуань цзан хуацзи (История китайской живописи. Коллекция живописных произведений из собрания Музея Гугун). Т. 4. Пекин, 1982; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Шанхай боугуань цзанпинь хуа (Шедевры собрания Шанхайского музея). Шанхай, 2004; *Cahill J.* Hills beyond a River, Chinese Paintings of the Yuan Dynasty 1279–1368. N.Y., 1974; *Lee Shekman E.*, *Ho Wai-kam.* Chinese Art under the Mongols: The Yuan Dynasty (1279–1368). Cleveland, 1968; *Lidderose L.* Orchiden und Felsen. Chinesische Bilder im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin. B., 1998; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 4. L., 1958.

М.Е. Кравцова

И БИН-ШОУ

伊秉綬

И Бин-шоу, И Цзу-сы, прозв. Мо-цин, Мо-ань. 1754, Нинхуа (пров. Фуцзянь), — 1815, Янчжоу (пров. Цзянсу). Каллиграф, резчик печатей, живописец, представитель «направления изучения стел» *бэй-сюэ-пай*.

Происходил из родовитой семьи, усадьба к-рой была наполнена «ароматом книг». В 1789 сдал экзамены на степень *цзинь-ши*, после чего неоднократно возглавлял уезды и занимал высокие судейские посты. Своей честностью и справедливостью заслужил народную любовь.

Каллиграфич. подготовка И Бин-шоу первоначально была ориентирована на творч. наследие сунских литераторов и художников **Оуян Сю** (1007–1072; см. т. 3) и **Су Ши** (1036–1101; также см. т. 3). После 1798, увлеченный идеями нового «направления изучения стел», он сосредотачивается на копировании ханьских памятников. Итогом интенсивного изучения древних артефактов стали два индивидуальных каллиграфич. стиля: один был версией почерка *лишу*, разработанной на основании стел с канонич. текстами эпохи Хань, другой был создан как разновидность почерка *синшу*. В произведениях почерком *лишу* И Бин-шоу стремился к сбалансированности черт, к-рым придавал прямоугольные очертания, так что знаки занимали максимум пространства. Его кисть, работающая в округлой технике письма *юань би*, двигалась с сильным и равномерным, как в почерке *чжуаньшу*, нажимом. В результате черты получались прямые и ровные, а знаки крупные и крепкие. В начале черт И Бин-шоу избегал использовать характерный для протоустава прием «головка шелковичного червя» (*цань-тоу*), связанный с движением кисти вспять. Он сокращал прогибы в концах черт, именуемые «гусиный хвост» (*янь вэй*), столь показательные для позднеханьского протоустава. Окончания черт имеют квадратные очертания. Т.о., каллиграф добивался эффекта архаической простоты и монументальности. Его кисть демонстрирует огромную энергию и силу, проявляющуюся особенно масштабно в крупных иероглифах. В композициях ощутима величавая ритмика знаков ранних ханьских стел. Так же как и **Дэн Ши-жу**, И Бин-шоу обладал даром «выявлять древнее в современном» (*сянь гу ю цзинь*).

Не менее оригинален И Бин-шоу и в почерке *синшу*, где он продолжил линию **Ли Дун-яна**. В полууставном почерке И Бин-шоу работал самым кончиком кисти, к-рую держал строго вертикально. Он создавал линии сильные и трепетные, легкие, но твердые. Черты группируются по центру иероглифич. знака, и вокруг них остается много свободного фона.

И Бин-шоу принадлежат ставшие крылатыми слова: «В стихах, с приходом старости, остается только горечь; каллиграфия же, подобно превосходному вину, не нуждается в сладости». Одной фразой мастер выразил суть различия двух, как правило, параллельно практикуемых кит. интеллектуалами видов искусств.

Поэзия есть средство самовыражения индивида, тогда как каллиграфия — способ самосозидания личности.

** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Лю Хэн.* Цин-дай шуфа (Каллиграфия периода династии Цин). Цзянсу, 1999; *Сюй Ли-мин.* Чжунго шуфа фэнгэ ши (История стилей китайской каллиграфии). Хэнань, 1992; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; Чжунго хуфа цзянь ши (Краткая история китайской каллиграфии) / Отв. ред. Ван Юн. Пекин, 2004; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. ст. о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981.

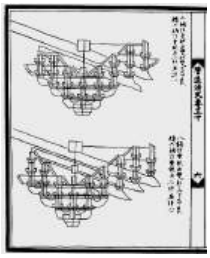
В.Г. Белозёрова

«ИН ЦЗАО ФА ШИ»

营造法式

«Ин цзао фа ши» — «Методы архитектуры», 1103. Классич. труд по арх-ре и правилам строительства с чертежами в приложении, сыграл важную роль в развитии кит. зодчества. Представляет исключительную науч. ценность как наиб. полный и целостный справочный материал по истории классич. кит. архры, строительных работ и изготовления декоративных деталей. Автор — Ли Цзе (Мин-чжун, прибл. 1060 – 1110), уроженец Гуанчэна окр. Чжэнчжоу (совр. Синьчжэн, пров. Хэнань), архитектор, старший инспектор Цензората дворцовых зодчих эпохи Северная Сун (960–1127). В основу «Ин цзао фа ши» положена унификация строительных деталей, составленная в нач. правления этой династии.

Сочинение состоит из 34 глав, подразделяющихся на четыре осн. части (объяснение терминов и названий, правила возведения конструкций, регламентирование строительных материалов, чертежи), а также перечня и примечаний. В первых двух главах («Общие разъяснения» и «Общие правила») сопоставляются все встречающиеся в древних текстах термины, связанные со строительством, с общепринятыми в обиходе сунского времени и официальными терминами, используемыми в книге, излагаются общие правила и принципы строительных работ. В гл. 3–15 подробно описаны конкретные виды работ: земляные, работы из камня, крупные работы из дерева (изготовление стропил, балок, подпор), менее крупные из него же (изготовление дверей, окон, перегородок, карнизов, балюстрад, лестниц, домашних алтарей и т.д.), резные работы с этим же материалом, а также с бамбуком, черепицей, кирпичом и т.д. Поскольку в Китае тип жилых помещений составляли дома на основе деревянных конструкций, в книге отсутствуют сведения о возведении каменных и кирпичных зданий. Не приводится также данных о каменных колоннах или полах, сообщается только о каменных угловых пилястрах, балюстрадах, головах драконов на лестницах, каменных порогах дверей. В то же время описание разнообразных работ из камня по возведению платформ, террас, шлюзов дается с большой точностью. В главе, посвященной правилам возведения крыш, описывается выполнение орнаментальных фигур на крышах. В книге регламентируется высота фундамента, ширина и высота здания, материал и цвет черепицы, колонн, пышность внутр. отделки и т.д. В «Ин цзао фа ши» была впервые разработана и применена строгая система модуля **доу-гун**, согласно к-рой все осн. конструктивные элементы исчислялись исходя из образцовой стандартной измерительной единицы *цай* [*Л*], т.е. из высоты одного *доу-гун*. Абсолютной величиной *цай* [*Л*] являлся особый модуль, имеющий восемь размеров, каждый из к-рых избирался в зависимости от размеров строения (от его общей ширины) и от ранга сооружения. Этой системой модуля пользовались вплоть до дин. Цин (1644–1911), когда был введен новый модуль конструктивной системы *доу-коу* (ширина паза *доу*). Кроме того, в книге детально описывается способ ведения строительства крупных объектов по чертежам, что имело огромное значение для дальнейшего развития арх-ры.



* *Ли Цзе* (*Мин-чжун*). Инцзао фаши (Методы архитектуры). [Б.м.], 1145; переизд.: Шанхай, 1925. ** *Ащепков Е.А.* Архитектура Китая. М., 1959; Всеобщая история архитектуры. Т. 9. Л.–М., 1971; *Глухарева О., Деникe Б.* Краткая история искусства Китая. М.–Л., 1948; Чжунго гудай цзяньчжу вэньхуа (Культура древнекитайского зодчества). Пекин, 2005; *Чэнь Мин-да.* Инцзао фаши (Методы архитектуры) // Чжунго дабайкэ цюаньшу. Цзяньчжу, юаньлинь, чэнши гуйхуа (Большая китайская энциклопедия. Архитектура, садово-парковое искусство, градостроительство). Пекин–Шанхай, 1988.

Н.Ю. Демидо

ИНЬ-ДАЙ ДЫ ИШУ

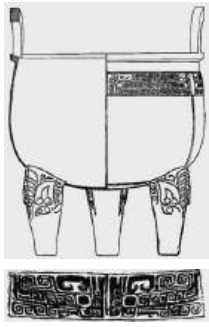
殷代的藝術

Инь-дай ды ишу — искусство эпохи Инь. 2-я пол. II тыс. до н.э. в Китае, время правления дин. Шан-Инь, характеризуется быстрым развитием крупных городских центров, введением сложной гос.-администр. системы, фиксированием и расширением употребления письменности; это эпоха становления др.-кит. цивилизации и государственности. Важным источником реконструкции духовной культуры и ритуального иск-ва иньского об-ва являются археологич. материалы, полученные в результате раскопок городища **Иньсюй** (см. т. 2), где в XIV–XI вв. до н.э. располагалась столица.

Подавляющее большинство ритуальных предметов обнаружено в погребениях, где найдены остатки повседневных изделий, практически не имеющих орнаментации, за исключением простейших геометрич. узоров и т.н. технич. орнамента, возникающего в процессе производства предметов, или его имитаций, напр., узора в виде разнонаправленных насечек на керамике, получаемого при изготовлении сосудов с применением наковальни и лопаточки. Ритуальные предметы представлены несколькими осн. категориями: керамические, бронзовые, каменные, костяные и, возможно, деревянные сосуды; каменные резные пластины; каменные и костяные таблички; каменные диски; скульптура; нек-рые разновидности каменного и бронзового оружия. Многие предметы вооружения из камня, прежде всего клевцы, изготовленные из тонких пластин, представляются мало пригодными в бою; предположительно их употребление ограничивалось ритуальной сферой. Бронзовое оружие в большинстве случаев функционально; тем не менее крупные бронзовые секиры, нередко богато орнаментированные, могли использоваться для ритуальных целей, напр., принесения в жертву животных и людей.

В наст. время распространена т.зр., что большинство сосудов изготавливались для использования в ритуальных пиршествах, одной из задач к-рых была фиксация и укрепление социальной иерархии. Сложный церемониал жертвоприношений духам и предкам, с указаниями употребляемых предметов и посуды, описан в «**Чжоу ли**» («Чжоуский ритуал»; см. т. 1). Предполагается, что бронзовые сосуды были показателем социального и/или духовного статуса их обладателя, его способности устраивать жертвоприношения и пиршества. Орнаментация бронзовых сосудов в большинстве случаев носит технич. характер. Худ. оформление керамических сосудов крайне лаконично, в основном орнамент также имеет технич. происхождение — это отпечатки узора на колотушке, к-рой отбивался сосуд. В нек-рых случаях на оттиски накладывались глиняные полоски, составляя геометрич. узор из треугольников, ромбов и спиралей; встречаются приемы оформления ручек и ножек в виде голов животных, а также рельефные накладки. Распространенным видом орнаментации являются концентрические бороздки на плечиках или шейке сосуда, сделанные на гончарном круге при помощи острия или подобия вилки.

Резные каменные пластины, обнаруженные в могилах в непосредств. близости от останков погребенных, могли быть зафиксированы с помощью ниток на тканях или предметах одежды: зачастую на краях изделия есть отверстия, в большей или меньшей степени вписывающиеся в его общую орнаментацию. Эти пластины, очевидно, имели охранительное значение и представляют собой раннюю ступень развития такого феномена кит. культуры, как *бао юй (*«охранные нефриты»), упоминающиеся в древних ист. сочинениях, и найденные археологами XX в. погребальные нефритовые доспехи **(юй и)** аристократов дин. Хань (III в. до н.э. — III в. н.э.). Назначение др. находок из Иньсюя — костяных и каменных табличек, дисков и скульптур — все еще не ясно, хотя несомненна их тесная связь с ритуальной жизнью об-ва. Далеко не все ритуальные предметы представляют собой худ. ценность: отдельные изделия, за исключением скульптур, полностью свободны от орнаментации или покрыты лаконичным геометрич. декором.



Расположение орнамента зависит прежде всего от формы предмета. Изображения на сосудах чаще всего представляют собой один или неск. горизонтальных поясов-фризов с общими вертикальными осями симметрии, нередко выступающими над поверхностью сосуда. Сплошное («ковровое») покрытие встречается только на бронзовых сосудах в форме животных, на к-рых всю поверхность занимают трансформирующиеся друг в друга образы зверей. Оружие орнаментировалось на функционально не используемых поверхностях изделий: центр. частях секир; примыкающих к древку частях клевцов; по верхнему краю лезвия ножей и т.д. Резные каменные пластины в большинстве случаев представляют собой профильные изображения животных и людей, чаще всего симметрично проработанные с обеих сторон; таблички полностью или частично заполнены поясными орнаментами; скульптуры предполагают круговой обзор, как правило, они симметричны и статичны. Принципы поясного (или фризо-

образного) расположения орнамента по горизонтали и акцентирования вертикальных осей симметрии связываются с представлениями о сосуществовании нескольких параллельных миров и объединяющей их роли «мирового древа» или «мировой горы», т.е. с древнейшей общечеловеческой, шаманской по сути, картиной мира. Поясное расположение орнамента в определ. степени объясняется конструктивными особенностями технологии отливки бронзовых изделий в многосоставных формах.

Несмотря на существенные технологические отличия, орнаментация изделий из всех используемых материалов (бронзы, камня, кости, керамики, дерева) укладывается в единую образную систему. В этой системе весьма незначит. место занимает образ человека, пластические или двухмерные изображения людей крайне немногочисленны; полностью отсутствуют картины любых видов деятельности: культовой, военной, бытовой, ритуальной и т.д., а также изображения окружающей природной и «социальной» действительности, в т.ч. жилищ, повседневных предметов. Известно лишь неск. изображений человеческих лиц на изделиях из бронзы и нек-рое количество фигурок из поделочного камня. Эти образы сильно стилизованы и симметрично построены, хотя скульптурные изображения, возможно, имеют реальные прототипы, т.к. похоже, что они фиксируют «портретные» черты. Редкость «портретных» изображений свойственна мн. архаичным об-вам, т.к. из этнографич. исследований известно распространенное поверье, что через образ человека можно причинить вред как его физическому, так и «духовному» телу.

В иньском изобр. иск-ве доминировали изображения животных, сочетавшие в причудливых комбинациях пресмыкающихся, птиц, парнокопытных и хищников с особо проработанными опасными и хищными чертами: когтями, клыками, клювами, рогами. Распространены отдельные изображения цикад, рыб, сов и др. хищных птиц с крупным изогнутым клювом, тигров. Отчетливо выделяется тип изображений дракона (**лун**) — змеевидного существа с мордой хищного млекопитающего и рогами; существуют «безногие драконы» и их варианты с наличием пары или двух пар нижних конечностей. Тело дракона обычно покрыто орнаментом — чаще всего встречается ромбовидный узор, вероятно имитирующий рисунок чешуи. Нек-рые изображения тигров имеют близкое сходство с драконом, и основным отличит. признаком является наличие у дракона пары рогов.

Характерной чертой изображений нек-рых видов животных, а именно хищных птиц и зверей и мифических образов, можно назвать их «очеловеченность»: они обладают антропоморфными глазами и ушами; нек-рые из них в коленопреклоненных позах, характерных для человека. Поскольку др. виды птиц и животных изображены с круглым разрезом глаз, этот признак представляется смыслоразличительным. Можно выделить неск. типов изображений трансформирующихся животных. В первом случае части изображения — это отдельные животные, целостность образа не разрушена (напр., в абрис рога крупного животного вписан дракон или крыло птицы изображается в виде дракона). Во втором случае боковые/хвостовые части одного существа трансформируются в другое животное. В третьем варианте тело животного с одной головой составлено из двух полных профилей зверя с вертикальной осью симметрии в центре морды и симметрично развертывается в обе стороны по горизонтали. Эти основные типы зачастую смешиваются, формируя сложный конгломерат образов.

Неотъемлемыми признаками иск-ва рассматриваемого периода являются строгая симметрия и повторяемость мотивов, как и статичность позы каждого образа. При этом двумя основными формами изображения живых существ были профиль и анфас, однако вид сбоку был изначальным и доминирующим, т.к. в большинстве случаев фронтальный вид составлен из двух боковых проекций (нередко не только головы, но и туловища зверя). В процессе эволюции как общий контур, так и отдельные части животных нередко подвергались стилизации вплоть до полной утраты начального образа благодаря превращению его в геометрич. орнамент. Характерной особенностью является заполнение фона геометрич. узором, часто имеющим зооморфное происхождение, причем в орнаментации практически полностью отсутствуют растительные мотивы. Немногие изображения, напоминающие по виду цветы и растения, эволюционировали из др. видов орнамента долгим путем все более условной стилизации.

Анализ сохранившихся памятников показывает, что рафинированное, тонко стилизованное и ритуально значимое иск-во периода Шан-Инь прошло длительный путь развития. Многие образы и особенности их худ. решения имеют связи с неолитич. традициями; др. важным фактором было воздействие техно-

логич. особенностей производства. Животные образы представляются стержнем ритуального иск-ва иньского об-ва. Их расположение на сосудах, используемых в обрядовых пиршествах, и на нефритовых пластинах, призванных охранять человека при перемещении в загробный мир, позволяет говорить об охранительном значении изображений, хотя эта функция не была единственной. Сложность, комплексность образов и наличие в них человеческих черт свидетельствуют об их более широком значении. Можно предположить, что происхождение этих образов связано с тотемистическими представлениями древних китайцев. Согласно письм. источникам, многие легендарные правители Китая имели звериные черты или же их происхождение связывалось с животными. Так, **Фу-си** и **Нюй-ва** обладали змеиными телами и человеческими головами; **Шэнь-нун** имел тело змеи, а его голова сочетала черты человека, быка и тигра; происхождение предка дома Шан по имени **Се** (все ст. см. т. 2) связывалось с птицей, и т.д. Т.о., в животных образах ритуального иск-ва этого периода можно видеть персонажей, представленных в процессе сложения мифов.

** *Кожин П.М.* Значение орнаментации керамики и бронзовых изделий Северного Китая в эпохи неолита и бронзы для исследований этногенеза // Этническая история народов Восточной и Юго-Восточной Азии в древности и средние века. М., 1981; *Кузнецова-Фетисова М.Е.* Влияние металлообработки на производство керамических, каменных и костяных изделий в эпоху Шан-Инь (XVI–XI вв. до н.э.) // XXXV НК ОГК. 2005; *Куликов Д.Е.* Орнитологические мотивы в культуре Шан-Инь и их связь с древнекитайской мифологией // XXXII НК ОГК. 2002; *Karlgren B.* Some Fecundity Symbols in Ancient China // BMFEA. Stockh., 1930, No. 2, p. 1–66; Иньсюй Фу-хао му (Могила Фу-хао в Иньсюе). Пекин, 1985; Хэнань чуту Шан Чжоу цин тун ци (Бронзовые предметы династий Шан и Чжоу, обнаруженные в пров. Хэнань). Т. 1. Пекин, 1981.

М.Е. Кузнецова-Фетисова

ИХЭЮАНЬ

頤和園

Ихэюань (Парк обретения гармонии, Летний императорский дворец) — класс. образец кит. дворцово-парковой архитектуры, гл. летняя императорская резиденция дин. Цин (1644–1911). Расположен в 12 км к сев.-зап. от Пекина, общ. площадь — 290,8 га. Построенный в 1750 по указу имп. **Цянь-луна** (1736–1795; также см. т. 4) на месте небольшого летнего дворцово-паркового ансамбля предыдущих династий и названный Цинъиюань, парк был практически разрушен во время второй «опиумной» войны 1860. Восстановлен, расширен и переименован в Ихэюань в 1886 по приказу вдовствующей императрицы **Цы Си** (см. т. 4). В 1900, в период восстания *ихэтуаней* и нападения объединенной армии восьми держав, парк вновь сильно пострадал. Императрице удалось частично восстановить разрушенные сооружения, но крупномасштабные реставрационные работы, вернувшие парку первонач. облик, были проведены лишь после 1949.

Парк условно делится на три зоны: дворцовая, зона горы Ваньшоушань (Гора долголетия) и зона оз. Куньминху. Дворцовую часть открывают гл. ворота Дунгунмэнь (Восточные дворцовые ворота). Дворцовый ансамбль традиционно состоит из двух частей: административной и жилой. Центр администр. части — дворец Жэньшоудянь (Павильон человеколюбия и долголетия), в к-ром имп. Гуан-сюй (**Цзай Тянь**, 1875–1908; см. т. 4) и императрица Цы Си вершили судьбы гос-ва. По обе стороны от центр. здания расположены служебные помещения. Далее находится жилая часть, включающая павильон Юйланьтан (Зал орхидей), служивший имп. Гуан-сюю сначала опочивальней, а потом темницей, а также павильон Лэшоутан (Зал радости и долголетия), в к-ром ежегодно проживала с апреля по октябрь Цы Си. К востоку от него возвышается трехъярусный павильон Дэхэюань (Павильон добродетели и гармонии), или Дасилоу (Большой театральный павильон), выс. 21 м. Ширина сцены, где устраивались спектакли пекинской оперы (**цзинцзюй**), — 17 м.

Дворцовую зону и терр. горы Ваньшоушань соединяет открытая галерея Чанлан (Длинная галерея), к-рая тянется почти на километр вдоль сев. берега оз. Куньминху. Чанлан объединяет отдельные сооружения и выполняет важную декоративную функцию, органично вписываясь в пейзаж. Четыре беседки, разделяющие галерею, символизируют времена года. Галерея состоит из 273 секций, все стропильные балки и поперечные перекладины расписаны жанровыми сценками по сюжетам кит. классич. романов, пейзажами, изображениями животных и растений. Общее число «картин», представленных в Длинной галерее, превышает 14 тыс.

Чанлан приводит к подножию 109-метровой горы Ваньшоушань, занимающей пятую часть площади парка. На склонах горы и прилегающей к ней равнине сосредоточено большинство архитектурных сооружений. Центром всей композиции служит дворцово-храмовый ансамбль на южн. склоне. Пятипролетная парадная арка **пайлоу** Пайюньмэнь (Облачные ворота) открывает проход к Пайюньдянь (Дворец заоблачных высей), к-рый служил официальным местом празднования дня рождения Цы Си. Выше по склону горы расположен Дэхуйдянь (Дворец блеска добродетели). Оба здания, построенные в типично дворцовом стиле с расписными фризами и глубокими портиками с колоннами, венчают крытые глазурованной черепицей массивные двухъярусные крыши с терракотовыми фигурками на острие скатов. Четырехъярусный павильон (выс. 40 м) храма Фосянгэ (Зал ароматов Будды) построен на выс. 58 м, имеет в плане восьмиугольник, отличается правильными пропорциями и служит композиционным центром всего парка. Внутри храма помещена 5-метровая позолоченная статуя **Будды** Шакьямуни (см. т. 2). В 1-й день каждого месяца Цы Си полагалось совершать молебен в этом храме. Из беседок у основания храма открываются изумительный вид на оз. Куньминху и панорама гор Сишань, к-рые, по замыслу устроителей парка, включены в общую композицию Ихэюань, хотя и находятся в значительном от него удалении. Главенствующее положение храма Фосянгэ подчеркивает приземистое здание расположенного напротив храма Чжихуйхай (Море разума и мудрости), посвященного **Гуань-инь** (см. т. 2). Безбалочный храм облицован разноцветной глазурованной керамич. плиткой, на наружной стене в нишах установлены 1008 цветных скульптурных изображений будд. Среди др. строений на вершине Ваньшоушань выделяется беседка Баоюньгэ (Драгоценных облаков) темно-бронзового цвета, на отливку к-рой потребовалось 207 т меди.

Задний (северный) склон горы подчеркнуто «нетронут». Он засажен деревьями, изрезан извилистыми тропинками. Отдельные постройки, выполненные в кит. и тибет. стилях, скрываются в густых зарослях деревьев. От подножия сев. склона до внеш. стены парка прорыто русло искусств. реки. Средний ее участок получил назв. «Улица Сучжоу»: на двух берегах воссоздан облик торговой улицы городов к югу от Янцзы, славящихся своими садами, реками и озерами.

У сев.-вост. подножия Ваньшоушань находится сад Сецюйюань — небольшой и самый интимный самостоятельный «парк в парке», имеющий своим прототипом сад Цзичанъюань в г. Уси на юге Китая. Отдельные павильоны, беседки, галереи свободно расположились вокруг искусств. водоема неправильной формы, к-рый служит центром композиции.

Зона оз. Куньминху лежит к югу от Ваньшоушань. Максим. ширина озера достигает 1600 м, протяженность с юга на север — 2000 м. В зап. части Куньминху насыпана дамба, имитирующая дамбу на оз. Сиху в г. Ханчжоу и разделяющая водоем на три части с маленьким островком в каждой. В композиции этой зоны гл. место принадлежит островку Наньхудао (Остров южного озера) с храмом Лунванмяо (храм Царя драконов). Храм соединен с берегом арочным мостом Шицикунцяо (Семнадцатипролетный мост) — одним из красивейших арочных мостов в Китае. На балюстрадах моста, длиной 150 м и шириной 8 м, застыли в горделивых позах 500 каменных львов (см. **Ши-цзы**). Еще одно знаменитое строение в озерной зоне — беседка Чжичуньтин (Познавшая весну), о к-рой упоминается в романе **«Цзинь пин мэй»** («Цветы сливы в золотой вазе»; см. т. 3). Из беседки открывается самый красивый вид на гору Ваньшоушань и ее ансамбли. На сев. берегу озера навечно «бросил якорь» Цинъянфан (Мраморный корабль) — массивная двухпалубная ладья длиной 36 м с загнутым вверх завершением кормы, служившая императорам и их приближенным местом для чаепития.

В парке Ихэюань насчитывается более 3 тыс. различных архитектурных сооружений, к-рые ориентированы по странам света, большей частью на юг. Соблюдение этого принципа при свободной планировке придает композиции парка лаконичный и четкий характер. По продуманности и оригинальности концепции общей планировки, обилию и разнообразию пейзажных видов и строений, органичному сочетанию естественных и искусств. ландшафтов, мастерству исполнения парк является вершиной развития дворцового садово-паркового иск-ва эпохи Цин. В 1998 Ихэюань включен в Реестр мирового культурного наследия ЮНЕСКО.

** Всеобщая история архитектуры. Т. 9. Л.–М., 1971; *Вяткин Р.В.* Музеи и достопримечательности Китая. М., 1962; Китайские памятники мирового наследия / Пер. на рус. яз. Фань Инь-вань и др. Пекин, 2003; *Лоу Цин-си.* Классические сады и парки Китая / Пер. на рус. яз. Сан Хуа и др. Пекин, 2003.

Н.Ю. Демидо

КАНЛИ НЯО-НЯО

康里巎巎

Канли Няо-няо, Канли Цзы-шань, прозв. Чжэн-чжай, Шу-соу. 1295–1345. Каллиграф эпохи Юань (1271–1368).

При жизни Канли, тюрок по происхождению, достиг в каллиграфии известности не меньшей, чем **Чжао Мэн-фу**. Современники говорили: «На юге Чжао [Мэн-фу], на севере Няо». Канли получил образование в гос. училище, а затем в **Ханьлинь академии** (см. т. 1). При монг. дворе заведовал б-кой и был хранителем коллекции каллиграфии и живописи. Занимался каллиграфией с удивлявшим даже китайцев рвением. Ежедневно прописывал по три тыс. иероглифов и не останавливался даже тогда, когда его силы были на исходе. Его талант проявился в уставе, полууставе и скорописи. Канли пытался возобновить моду на ханьский стиль почерка *чжанцао*, в к-ром последняя черта прописывается с дополнительным усилием. Этот выбор, с одной стороны, утверждал каллиграфа в его причастности к кит. традиции, а с другой — был излишне консервативен и не вписывался в общую динамику развития кит. культуры, а потому не получил широкого отклика. Одним из лучших произведений каллиграфа в почерке *синцао* считается свиток со стихами **Ли Бо** (см. т. 3) «Ли Бо гу фэн ши цзюань» из собрания Токийского нац. музея. Кисть Канли движется стремительно и даже резко, но за счет хорошей центровки ее кончика черты получаются округлыми, упругими и крепкими. Кит. авторы отмечают силу и ритмич. богатство его каллиграфич. пластики.

***** Сун Цзинь Юань шуфа (Каллиграфия [периода династий] Сун, Цзинь и Юань) / Под ред. Шэнь Пэна. Пекин, 1986.
****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Хуан Дунь.* Юань Мин шуфа (Каллиграфия [периода династий] Юань, Мин). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992.

В.Г. Белозёрова

КАН Ю-ВЭЙ

康有為

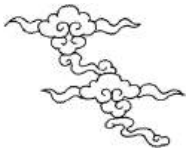
Кан Ю-вэй, Кан Нань-хай, Кан Цзу-и, Кан Гуан-ся, прозв. Чан-су, Гэн-шэн, Мин-и, Тянью-хуажэньи др. 19/10.03.1858, Иньтансян (уезд Наньхай, пров. Гуандун, — 31.03.1927, г. Циндао пров. Шаньдун. Мыслитель, философ-неоконфуцианец, ученый, гос. и обществ. деятель. Считается одним из крупнейших каллиграфов и теоретиков этого иск-ва кон. эпохи Цин (1644–1911).

Первоначальное образование получил у деда Кан Цзань-сю (1807–1877), далее был учеником знаменитого каноноведа Чжу Цы-ци (1807–1881), знатока танской каллиграфии и лит. стиля **гувэнь** (см. т. 3); причислял себя к школе **Жуань Юаня** (1764–1849; см. т. 5) и Бао Ши-чэня (1775–1855). В эмиграции и после возвращения в Китай в 1914 каллиграфич. иск-во было для него гл. источником дохода.

Осн. сочинение по каллиграфии «Гуан И чжоу шуан цзи» («„Пара весел ладьи искусств“ от [господина] Гуана») написал в Пекине (1889), оно отчасти посвящено также исследованию эпиграфики на камне и керамике. В формальном отношении содержит рассуждения о стадиях развития иероглифики (от мифич. изобретателя письменности **Цан-цзе**; см. т. 2) и служит дополнением к упомянутому в названии трактату Бао Ши-чэня «И чжоу шуан цзи» («Пара весел ладьи искусств», 1848, в 6 цз. и 27 гл.). Кан Ю-вэй полагал эпоху Шести династий (III–VI вв.) стадией высшего расцвета кит. эпиграфики и каллиграфии, а последующие периоды — временем регресса; образцовым считал почерк *кайшу*. В трактате призывал порвать с традицией танской каллиграфии, одновременно высказавшись против аутентичности «древних знаков» *гувэнь*. Эта идея была позднее перенесена на весь конф. канон и развита в трудах последующих каноноведов (см. т. 1 **Цзин-сюэ**). Трактат Кан Ю-вэя был особенно популярен в Японии, где вышло 6 прижизненных изданий, но в самом Китае он, как и остальные труды, особыми указами (1894, 1899 и 1900) запрещался к распространению, а печатные доски подлежали сожжению; однако после 1917 трактат неоднократно переиздавался.

Талант Кан Ю-вэя–каллиграфа особенно проявился в иск-ве прописей *те-сюэ*, он создал новый энергичный стиль, к-рый современники нередко критиковали. Лучше всего ему удавались дистихи *дуй-лянь*. Он воспитал целое поколение каллиграфов, причем его наставничество неотделимо от проповеди собств.

социально-философских взглядов. В сегодняшнем Китае Кан Ю-вэй считается предтечей совр. направлений в каллиграфии, хотя в области эпиграфики ему не удалось создать собств. школы (возможно, из-за широчайшего диапазона интересов, в первую очередь ориентированных на обществ. деятельность). См. также ст. **Кан Ю-вэй** в т. 1, 4.



* *Кан Ю-вэй.* Гуан И чжоу шуан цзи. 6 цз. («Пара весел ладьи искусств» от [господина] Гуана). Шанхай, 1999 (репринт. изд.); *он же.* Во ши (Автобиография) / Ред. Ло Ган, Чэнь Чунь-янь. Нанкин, 1999. ** *Тихвинский С.Л.* Движение за реформы в Китае в конце XIX в. и Кан Ю-вэй // Избранные произведения. Т. 1. М., 2005, с. 89, 97–98; Бао Ши-чэнь цюань цзи (Собр. произведений Бао Ши-чэня) / Ред. Ли Син, Лю Чан-гуй. Хэфэй, 1991; *Ван Чуань-шань, Ли Чжи.* Цзян ишу сюаньгуй ишу — Кан Ю-вэй «Гуан И чжоу шуан цзи» шусюэ сысян таньси чжии = Art's Regression to Art Itself. An analytical study on ideology of the calligraphy works Guang Yi Zhou Shuang Ji by Kang Youwei // Циньчжоу сюэюань сюэбао = Journal of Qinzhou University. 2007, № 5; *Цао Цзянь.* Кан Ю-вэй «тесюэ тайпэй» луньцзи ци инсян = Kang Youwei's View of "Bad Model Calligraphy" and Its Influence // Вэньи яньцзю = Literature and Art Studies. 2006, № 11; *Чжан Цзянь-линь.* Кан Ю-вэй ды шусюэ ишу сысян — «Гуан И чжоу шуан цзи» сань лунь = Kang Youwei's Artistic Thought on Chinese Calligraphy // Вэйнань шифань сюэ-юань сюэбао = Journal of Weinan Teachers College. 2003, No. 6; *Чжу Цзя.* И чжоу шуан цзи шучжэн; Гуан И чжоу шуан цзи шучжэн (Комментарии к «Паре весел ладьи искусств»; Комментарии к „Паре весел ладьи искусств" от [господина] Гуана»). Чэнду, 1989; Чжунго дабайкэ цюаньшу. Чжунго вэньсюэ (Большая китайская энциклопедия. Китайская литература). Пекин–Шанхай, 1986, с. 347–350; Calligraphy of Kang Youwei: [Catalog of an exhibition held in Hong Kong, Aug. 30 — Oct. 5, 1986]. Hong Kong, 1986; K'ang Yu-wei: A Biography and a Symposium / Ed. with translation by Lo Jung-pang. Tucson: The University of Arizona Press, 1967.

Д.Е. Мартынов

Кан Ю-вэй был выходцем из родовитой семьи, давшей 13 поколений ученых, в 1895 получил высшую ученую степень *цзинь-ши*. Труд «Гуан И чжоу шуан цзи» специалисты относят к числу лучших сочинений по теории и истории каллиграфии. И хотя нек-рые положения сразу вызвали дискуссии среди каллиграфов, все последующие исследователи признают авторитетность его высказываний. В отличие от предшественников (Жуань Юаня и Бао Ши-чэня), Кан Ю-вэй практически не касался материала, предшествующего дин. Хань (III в. до н.э. — III в. н.э.). Он решительно призвал оставить в стороне наследие ортодоксальной традиции и сосредоточиться на изучении произведений анонимов дин. Хань и Вэй (IV–VI вв.). Особое предпочтение Кан Ю-вэй отдавал Ван Юаню (VI в.) — мастеру эпохи Сев. Вэй. Проанализировав худ. особенности стел (**бэй [4]**) эпохи Южных и Северных династий (Нань-бэй-чао, 420–589), он сформулировал 10 критериев достоинства каллиграфии древних анонимов: «1) доблестная сила духа; 2) внешний облик расплывчато-неточен; 3) скачкообразный метод работы кистью; 4) точки и черты отвесны и широки; 5) „замысел" и облик удивительны и необычайны; 6) „душа и дух" в полете и движении; 7) опьяняющее увлечение; 8) метод „костяка" (*гу* [*6*]) проникающий; 9) композиция естественна; 10) „кровь" (*сюэ* [*2*]) и „мышцы" (*жоу*) элегантны и эстетичны» (см. **Гу**, **цзинь**, **сюэ**, **жоу**).

Прослеживаемое в тв-ве этого мастера увлечение ханьскими и вэйскими анонимами помогало ему выражать побуждения собств. бурной натуры. Он тяготел к крупному формату, где движения его кисти были особенно оригинальны, свободны и естественны, и прославился публичными демонстрациями мастерства, на к-рых наносил иероглифы метлой на расстеленной на земле бумаге. Скорость ведения кисти не является определяющим фактором пластики черт письма Кан Ю-вэя — для него важна широта амплитуд, захватывающих большие участки пространства. Эффект «летящее белое» (*фэй-бай*) дополнительно усиливает пространств. экспансию черт. Его произведения в уставных почерках менее удачны, т.к. в них тяга к гипертрофированным акцентам форм не столь органично, как в скорописных почерках, сочеталась с профессиональной эрудицией. Кан Ю-вэй как яркий мыслитель и политик внес в развитие каллиграфич. традиции необходимый реформаторский импульс, с готовностью подхваченный его современниками.

** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго сяньдай шуфа ши (История современной китайской каллиграфии). Пекин, 1996; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Ch'en Chih-mai.* Chinese Calligraphers and Their Art. Melbourne, 1966.

В.Г. Белозёрова

«КАО ГУН ЦЗИ»

考工記

«Као гун цзи» — «Записки об изучении ремесел», «Книга *као-гунов*» (*као-гун* — чиновник, отвечающий за ремесленные работы в эпоху Зап. Хань [206 до н.э. — 8 н.э.]), или «Чжоу ли. Као гун цзи» («„Записки об изучении ремесел“ из „Чжоуских ритуалов“»; см. т. 1 **«Чжоу ли»**). Относительно датировки и авторства нет единого мнения, в наст. время в науч. кругах наиболее распространена точка зрения, что текст являлся сводом указаний правителей царства Ци (IV в. до н.э.) чиновникам, отвечающим за ремесла, что осн. часть текста относится к концу периода Чунь-цю (Вёсны и осени, 770–476 до н.э.) — началу Чжань-го (Борющиеся царства, 475–221 до н.э.), а дополнения были внесены в середине–конце периода Чжань-го. Составителем «Као гун цзи» мог быть член древнейшей в Китае науч.-филос. академии **Цзися** в г. Линьцзы гос-ва Ци (IV в. до н.э.; см. т. 1). До наших дней текст дошел как раздел «Чжоу ли», куда был включен приблизительно в III–II вв. до н.э. взамен утраченного раздела «Дун гуань» («Зимние чиновники/службы»).

Небольшой по объему, но богатый содержанием трактат включает правила 30 видов работ в шести ремеслах, существовавших в доциньский период (до 221 до н.э.): изготовление повозок, оружия, ритуальной утвари, отливка колоколов, строит. работы, устройство ирригационных каналов. Содержит главу «Цзян жэнь» («Ремесленники»), в к-рой указаны три осн. обязанности мастеров-строителей — *цзянь го* («основание/сооружение гос-ва/города»): выбор места для стр-ва столицы, привязка проекта к местности, разработка основных проектов; *ин го* («стр-во/воздвижение гос-ва/города»): подготовка строительных планов столицы, дворца, главного дворцово-храмового сооружения **мин тан** (Пресветлый престол; см. т. 1), храма предков, дорог; *вэй гоу сюй* («устройство каналов»): планировка колодезных полей (**цзин тянь**, см. т. 1), ирригационных сооружений, складов для зерна и сопутствующих строений. Содержит также сведения из обл. естеств. наук — астрономии, биологии, физике, химии, математики. Изучали и комментировали «Као гун цзи» Чжэн Сюань (127–200), **Дай Чжэнь** (1724–1777; см. т. 1), Чэн Яо-тянь, Сунь И-жан (1848–1908).

***** Као гун цзи ту (Иллюстрации к «Као гун цзи»). Пекин, 1955; *Сунь И-жан.* Чжоу ли чжэн и (Правильный смысл «Чжоуских ритуалов»). Пекин, 1987; *Чжэн Сюань, Цзя Гун-янь.* Чжоу ли чжу шу («Чжоуские ритуалы» с комментариями и толкованиями). Шанхай, 1990. ****** *Ван Ши-жэнь.* Као гун цзи. Цзянь жэнь ([Гл.] «Ремесленники» из «Као гун цзи») // Чжунго да байкэ цюаньшу. Цзяньчжу, юаньлинь, чэнши гуйхуа (Большая китайская энциклопедия. Архитектура, садово-парковое искусство, градостроительство). Пекин–Шанхай, 1988; *Люй Фу-сюнь.* Канон «Као-Гун-Цзи» и развитие традиционного китайского градостроительного искусства [Пер. на рус. яз. и анализ «Као гун цзи»]. Дис. на правах рук. МАРХИ, М., 1992.

См. также т. 5 **«Као гун цзи»**.

Н.Ю. Демидо

КАСТИЛЬОНЕ

郎世寧

Кастильоне Джузеппе, Castiglione Giuseppe, кит. имя Лан Ши-нин, 19.07.1688, Милан, — 17.07.1766, Пекин. Миссионер-иезуит, итальянец, придворный художник императоров дин. Цин (1644–1911). Навыки художника приобрел, обучаясь у иезуита Андреа Поццо (Andrea Pozzo, 30.11.1642 — 31.8.1709) — одного из главных в то время теоретиков перспективы, мастера архитектурного черчения, декоратора и живописца, творившего в стиле барокко. Нек-рое время Кастильоне работал в Генуе, расписывая церковь, затем — в Португалии; оттуда был послан в качестве миссионера в Китай, где стал придворным художником и архитектором, пребывал в этой должности до конца своих дней (О. Сирен ошибочно указал 1768 как дату смерти Кастильоне). Прожил в Китае более 50 лет; талант и мастерство позволили ему снискать высокое признание и милость трех кит. императоров: **Кан-си** (1662–1722; см. т. 4) и еще более — Юнчжэна (1723–1735) и **Цянь-луна** (1736–1795; см. также т. 4); последние оставили на мн. его произведениях свои восторженные автографы.

Творч. диапазон Кастильоне был очень широк: он продолжал писать в западной манере маслом, но больше внимания уделял работе в технике кит. традиционной живописи с использованием европейских худ. приемов: светотеневой моделировки, линейной перспективы и т.п.; чаще всего обращался к жанрам *хуа-няо* («цветы и птицы») и *жэнь-у* («люди»); охотно писал портреты и пейзажи, сцены придворной и бытовой жизни, мастерски изображал лошадей; как архитектор участвовал в строительстве европеизированных сооружений в летнем импера-

торском дворце **Юаньминъюань**. Можно сказать, что Лан Ши-нин, по сравнению с др. зап. художниками, работавшими в Китае, наиб. удачно вписался в контекст нац. культуры, создал особый стиль, имеющий аналогию в стиле школы Бо-чэня (**Бочэнь-пай**), и вошел в историю нац. живописи как весьма заметная фигура.

Кастильоне подписывал свои работы аккуратным отточенным почерком *кайшу*; и в подписи, и в печатях использовал полное кит. имя (Лан Ши-нин) либо только собственно имя (Ши-нин), всегда с обычными для придворного художника добавлениями вежливых формул: чаще всего *чэнь* [*5*] («покорный слуга императора») и *гун-хуа* [*1*] («почтительно нарисовал»). В словарях зафиксировано очень небольшое кол-во печатей Лан Ши-нина: помимо трех, включающих все три иероглифа его имени либо последние два, известна печать *Жунь сэ тай пин*. Поэтому вряд ли есть основания судить о подлинности или ложности печатей художника, имеющихся на к.-л. приписываемом ему произведении. Печати Лан Ши-нина по форме довольно простые, точные, легко читаются и, как и его почерк, легко подделываются. Кит. авторы сообщают, что среди дошедших до нас работ, приписываемых Лан Ши-нину, немало фальшивок, изготовлением к-рых особенно много и успешно занимались в Пекине в р-не Дианьмэнь в кон. периода Цин и в первые годы после революции 1911.

** *Contag V.*, *Wang Chich'ien*. Seals of Chinese Painters and Collectors of the Ming and Ch'ing Periods. Hongkong, 1982; *Siren O.* A History of Later Chinese Painting. Vol. 1–2. N.Y., 1978.

См. также лит-ру к ст. **У-пай**.

В.Л. Сычёв

Дж. Кастильоне в 1707 стал иезуитом и мастером религ. живописи в Генуе; чтобы попасть в Китай, добровольно выехал в Португалию и провел два года в известном монастыре г. Коимбра, где продолжал работать художником. 11 апр. 1714 отплыл на Гоа, а 15 июля 1715 прибыл в Макао и приступил к изучению языка, образа жизни, традиций и обычаев китайцев, приняв кит. имя Лан Ши-нин (Лан Спокойная Жизнь). 22 нояб. 1715 Кастильоне прибыл в Пекин и в том же месяце был представлен имп. Кан-си; расписал неск. иезуитских церквей в Пекине, но работы времен Кан-си не сохранились. Самая ранняя картина — «Цзюй жуй ту» («Изображение множества благовещих [цветов и растений]», 173×86,1 см, шелк, тушь, цветные краски, 1723, Нац. музей Гугун, Тайбэй). Подпись на картине, включающая слово *чэнь* [*5*] («верноподданный»), показывает, что Кастильоне уже состоял на службе при дворе. Самые известные живописные произведения мастера посвящены изображению коней: «Бай цзюнь ту» («Сто благородных скакунов», 94,5×776,2 см, шелк, тушь, краски, 1728), «Ба цзюнь ту» («Восемь благородных скакунов», 139,3×80,2 см, шелк, тушь, краски, 1760-е?), «Юнь цзинь куан цай ту» («Облачно-черные [и] злато-парчовые, дикие [как] стихия», 59×35,4 см, шелк, тушь, краски, 1760-е?). Как и большинство картин художника, они хранятся в Нац. музее Гугун на Тайване. В течение 1740–1760-х Кастильоне создал серию «портретов» любимых коней имп. Цянь-луна, а также собак и хищных птиц, используемых во время охоты; кроме написания картин, давал уроки живописи маслом, его учениками были многие придворные художники-китайцы. В годы правления имп. Юнчжэна Кастильоне участвовал в переводе на кит. яз. трактата Андреа Поццо «Perspectiva Pictorium et Architectorum» («Перспектива в живописи и архитектуре»). Книга вышла в 1729 под назв. «Ши сюэ» («Учение о визуальном»), переизд. 1735.

Франц. епископ-миссионер Пьер-Мари-Альфонс Фавье (Pierre Marie Alphonse Favier, кит. имя Фань Го-лян, 1837–1905), автор кн. «Яньцзин кай цзяо люэ» («Очерки о распространении [христианской] религии в Яньцзине (Пекине)»), хвалит Кастильоне за заступничество в отношении христиан в Китае. В 1736, в 1-й год правления Цянь-луна, художник добился от императора отмены указа о запрете католицизма и миссионерской деятельности в Китае и в дальнейшем не прекращал радения о миссионерах.

Как придворный художник и архитектор, Кастильоне участвовал в постройке летнего дворца Юаньминъюань в окрестностях Пекина, для к-рого спроектировал большой фонтан-клепсидру с бронзовыми фигурами 12 животных кит. календаря и окружающий архитектурный ансамбль. В 1754 Кастильоне сопровождал Цянь-луна в поездке на северо-восток Китая, целью к-рой было принятие в подданство джунгарского (ойратского) князя Амурсаны (1722–1757). По этому случаю Кастильоне и др. придворные художники — Ж.-Д. **Аттире** и И. Зихельбарт совместно написали грандиозное документальное полотно, а Аттире создал серию портретов новых подданных.

70-летие Кастильоне в 1757 было отмечено почестями, подобающими высшим придворным сановникам. В 1765 Цянь-лун приказал художникам-европейцам увековечить в серии гравюр свои военные победы при завоевании Джунгарии и соседних мусульманских стран. Из 16 гравюр Кастильоне выполнил четыре. Гравирование было завершено в 1774, когда мастера уже не было в живых. Он умер в 1766 и был похоронен на португальском кладбище под Пекином, причем Цянь-лун лично составил и написал эпитафию.

Кастильоне часто сравнивали с Юйчи Исэном, известным иноземным художником эпохи Тан (618–907), родом из Западного края (Сиюй). Хотя Кастильоне не имел выдающихся учеников, многие придворные художники подражали его стилю и технике, а его личные работы стали уникальным вкладом в иск-во Китая в целом и эпохи **шинуазри** («китайского стиля») XVIII в. в частности. Как художник и миссионер, он выступал в роли культурного посредника между двумя цивилизациями. Огромен его вклад в сближение Европы и Китая, в развитие эстетич. воззрений в Китае. Принадлежащее тайваньскому музею Гугун собрание картин Кастильоне издано отд. каталогом в 1983, к 400-летию приезда в Китай первого европ. миссионера **Риччи Маттео** (см. т. 5). В 2005 Центральное телевидение КНР (CCTV) выпустило телесериал «Гуантин хуаши Лан Ши-нин» («Дворцовый художник Лан Ши-нин»), снятый по мотивам биографии Кастильоне.

** *Головачёв В.Ц.* Биография Лан Ши-нина (Джузеппе Кастильоне) — придворного художника китайских императоров // XXVI НК ОГК. М., 1995; *он же.* Джузеппе Кастильоне (Лан Ши-нин) и его картина «Восемь благородных лошадей»: картина-автобиография придворного художника // XXVIII НК ОГК. М., 1998; Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI — XIX век. Каталог выставки. СПб., 2003. *Beurdeley C.*, *Beurdeley M.G.* Castiglione. Tokyo, 1972; Collected Works of Giuseppe Castiglione. Taipei, 1983; *Loehr G.* Missionary Artists at the Manchu Court // Transactions of the Oriental Ceramic Society. Vol. 34, 1962/1963.

В.Ц. Головачёв

КУНМЯО

孔廟

Кунмяо (храм/храмы Кун[-цзы]), *Вэньмяо* (храм/храмы Просвещенности). Посвящены **Конфуцию** (Кун-цзы — Учитель Кун, 552/551–479 до н.э.; см. т. 1, 4). Первым и главным из них является храм в г. Цюйфу (совр. пров. Шаньдун), сооруженный через год после смерти философа как домашний храм предков. В период правления ханьского имп. **Хань У-ди** (прав. 141–87 до н.э.; см. т. 2, 4) **конфуцианство** (см. т. 1) провозгласили главным гос. учением и идеологией, был издан указ о сооружении в каждом администр. центре храма Конфуция и о регулярных жертвоприношениях Конфуцию (см. т. 2 **Кун сы**). За всю историю Кунмяо в Цюйфу 11 императоров 19 раз приезжали сюда для совершения жертвоприношений духу «совершенномудрого» (**шэн [1]**; см. т. 1).

Храм Конфуция в Цюйфу за длительную историю своего существования неоднократно расширялся и перестраивался. Окончательный облик храмовой ансамбль (см. т. 2 **Цюйфу сань Кун**) приобрел в эпоху Мин (1368–1644), впоследствии пострадал во время пожара, но был восстановлен в 1725 по указу цинского имп. Юн-чжэна (1723–1735).

Кунмяо занимает участок более 18 га, имеет регулярную планировку, аналогичную храму Предков императора (**Таймяо**), характеризующуюся симметричным расположением дворов и строений относительно центр. оси север–юг, насчитывает 466 строений. Девять дворов ансамбля соединены между собой многочисленными воротами и павильонами, первые три двора засажены соснами и кипарисами — символами долголетия и нравств. чистоты. В основе композиции принцип наращивания масштабности архитектурных сооружений по мере приближения к главному, кульминационному зданию.

Выложенная каменными плитами дорога, начинающаяся от гл. ворот, проходя через ряд последовательно расположенных дворов, приводит к воротам Дачэнмэнь (Высшего совершенства), за к-рыми находится гл. сооружение ансамбля — храмовый павильон Дачэндянь (Высшего совершенства, 1018, реконстр. в 1724–1730; выс. 24,8, шир. 45,8, глубина 24,9 м). По своим размерам, конструктивным элементам и сложности архитектурной декорации Дачэндянь не уступает дворцовому павильону. Павильон поднят на двухъярусную мраморную платформу типа **сюймицзо**, увенчан двухъярусной крышей из желтой глазурованной черепицы. Сильно выступающую часть крыши поддерживают 28 колонн, образующих открытую галерею. Десять монолитных каменных колонн

южн. фасада имеют в плане круг, стволы колонн сверху донизу украшены сложной резьбой, изображающей парящих в облаках драконов. Остальные 18 колонн восьмигранной формы также украшены резными изображениями драконов, по девять на каждой грани. Всего на колоннах Дачэндянь насчитывается 1316 изображений дракона.

Интерьер храмового зала поражает торжественностью. Потолок украшен орнаментом с золотыми драконами, 32 внутр. колонны диаметром 1 м выполнены из малахита, в центре зала на украшенном драконами ложе находится сидящая статуя Конфуция, по бокам в нишах установлены статуи его знаменитых последователей и учеников. В этом павильоне проходила гл. церемония жертвоприношения духу Конфуция, для чего в центре устанавливался большой жертвенный стол. Использование камня для колонн внутри храмового зала в нарушение «канона» храма предка, дракона — символа императорской власти — как осн. мотива орнамента и высшего «небесного числа» (девять) подчеркивает исключительный статус Конфуция и особое почитание его императорами.

Прямо перед храмовым залом на центр. оси находится открытый павильон Синтань (Абрикосовый алтарь), в к-ром Конфуций, по преданию, проводил занятия с учениками. Квадратное в плане здание, лежащее на центр. оси, украшает двухъярусная черепичная крыша с фигурками животных на ребрах скатов. В этом же дворе, между вост. и зап. павильонами возвышается площадка для ритуальных танцев (выс. 2 м), украшенная двумя рядами беломраморной балюстрады, на верх площадки ведут лестницы, ориентированные по четырем странам света. Боковые павильоны предназначались для хранения поминальных табличек последователей конф. учения. Позади павильона Дачэндянь находится павильон Шэнцзидянь (Памяти о мудреце), в к-ром сохранилось 120 картин на камне с изображением разл. эпизодов из жизни Конфуция.

Помимо главных павильонов ансамбль включает отдельные храмовые залы духов отца и матери Конфуция, 13 беседок со стелами, многочисл. служебные и хозяйств. помещения. Павильон Куйвэньгэ (Великих сочинений, 1190; Куй — божество, покровительствующее лит-ре; см. т. 2 **Куй-син**) внешне выглядит как двухэтажное здание, но между этажами есть еще скрытый этаж, т.е. в действительности оно трехэтажное. Высота павильона — 25 м, верхний этаж служит хранилищем канонов (**цзин [1]**; см. т. 2), подаренных храму императорами разных династий, в помещении нижнего этажа хранится ритуальная утварь для императорских жертвоприношений, в ярусе-«тайнике» спрятаны деревянные клише для печатания канонов.

Кроме Кунмяо к «трем святыням Куна в Цюйфу» относятся Кунфу (Подворье потомков Конфуция) и **Кунлинь** (Лес Кунов; см. т. 2), кладбище, где находятся могилы Конфуция, его потомков и ближайших учеников. См. также ст. **Кун-мяо** в т. 2.

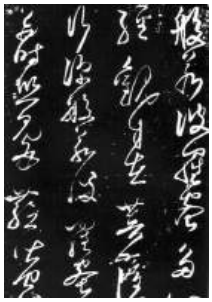
** *Алексеев В.М.* О китайском храме. СПб., 1911; *Васильев Л.С.* Культы, религии, традиции в Китае. М., 1970; *Вяткин Р.В.* Музеи и достопримечательности Китая. М., 1962; *Глухарева О.Н.* Архитектура Китая / Архитектура Восточной и Юго-Восточной Азии до середины XIX в. // Всеобщая история архитектуры. Т. 9., М.–Л., 1971; Китайские памятники мирового наследия / Пер. на рус. яз. Фан Инь-вань и др. Пекин, 2003; *Рычило Б., Солнцев М.* Пекин. Новый русский путеводитель по достопримечательностям столицы Китая. М., 2000; *Сидихменов В.Я.* Китай: страницы прошлого. М., 1987; *Лу Юань-дин.* Цюйфу Кунмяо (Храм Конфуция в Цюйфу) // Чжунго дабайкэ цюаньшу. Цзяньчжу, юаньлинь, чэнши гуйхуа (Большая китайская энциклопедия. Архитектура, садово-парковое искусство, градостроительство). Пекин–Шанхай, 1988; Чжунго гудай цзяньчжу вэньхуа (Культура древнекитайского зодчества). Пекин, 2005.

Н.Ю. Демидо

КЭ-ТЕ

刻帖

Кэ-те (букв. «гравированные прописи») — оттиски (отпечатки на бумаге или др. материале) с каменных или деревянных блоков, на к-рых выгравированы методом углубления тексты (др. изображения); в отличие от копий кистью (**линь [2]**) были тиражными воспроизведениями оригиналов. Начало практики гравирования подлинников из императорского собрания для пользования в придворной среде и более широких кругах провинц. чиновничества было положено при дин. Тан (618–907). Техника снятия оттисков была такова, что фон на оттисках выходил черным, а иероглифы — белыми, т.е. изображение становилось негативом. Особенности каллиграфич. пластики позволяли воспринимать ее достоинства как в виде позитива, так и негатива. Также с оттисков делались копии кистью, к-рые затем могли опять гравироваться и становиться оттисками. По мере возрастания числа



оттисков качество репродуцирования ухудшалось. Если оригинал был сохранен, то через определенное время его использовали для гравирования новых блоков. Если же оригинал отсутствовал, то блоки резались с первых оттисков, к-рые уже сами по себе высоко ценились антикварами.

С X в. *кэ-те* начинают публиковать отд. сборниками. Первый сборник «Чуньхуагэ те» («Прописи из Павильона Чистоты нравов»), составленный в 992, выпущен при дин. Сун (960–1279) имп. Тай-цзуном (прав. 976–998). След. сборник составлен в 1109 при личном участии имп. Хуй-цзуна (прав. 1101–1126; см. **Чжао Цзи**), был заново гравирован в 1185 при имп. Сяо-цзуне (прав. 1163–1190), к-рый дополнил издание публикациями памятников, приобретенных после переезда двора в Ханчжоу в связи с нашествием чжурчжэней. Сборник, получивший то же назв. «Чуньхуагэ те», в последующие столетия многократно переиздавался. Цинский имп. **Цянь-лун** (прав. 1736–1795; см. также т. 4) осуществил фундаментальное издание подборки классич. прописей «Саньситан фа те» («Собрание прописей из Зала трех раритетов»).

С мемориальных и погребальных стел **бэй [4]**, а также с памятников наскальной каллиграфии **мо-яй** тоже снимались оттиски (*бэй-то* или *бэй-те*). В отличие от каллиграфич. прописей (*те* [*2*]), к-рые неизменно широко использовались начиная с дин. Сун, интерес к оттискам со стел и скал то возникал, то затухал и лишь с XVIII в. стал постоянным. Техника снятия оттиска с надписей и текстов на памятниках крупного формата была аналогична гравированию прописей, но более трудоемка. Поверхность камня покрывалась увлажненным листом бумаги, по к-рому мастер, последовательно «простукивая», проводил матерчатым тампоном с красителем. Краска на бумаге покрывала ровную поверхность камня, а гравированные знаки оставались не прокрашенными. После того как бумага высыхала, ее снимали с камня. На снятии оттисков специализировались династии ремесленников. Цена на оттиски зависела не только от их последующего оформления в виде свитков или альбомов, но в значительной степени от репутации изготовивших их мастеров, имена к-рых регулярно упоминаются в трактатах по каллиграфии.

** *Чжан Жуй-фэнь.* Шухуа фучжи эр цзэ (Два способа репродуцирования произведений каллиграфии и живописи) // Вэньу тяньди. 1986, № 2; *Billeter J.Fr.* L'art Chinois de l'ecriture. Genève, 1989; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Oertling S.* Painting and Calligraphy in the Wu-tsa-tsu: Conservative Aesthetics in Seventeenth-Century China. Ann Arbor, 1997.

В.Г. Белозёрова

ЛАНЬ ИН

藍瑛

Лань Ин, Лань Тянь-шу, прозв. Ваньчжуаньа-чжучжэ, Де-даожэнь, Де-соу (Старец-бабочка), Дунго-лаонун, Дунъюань-десоу, Сиху-вайши, Сиху-яньминь, Шань-гун, Шитоу-то (Каменноголовый обрыв). 1585, г. Цяньтан (на терр. совр. г. Ханчжоу, пров. Чжэцзян), — 1664/1666? Один из крупнейших живописцев кон. эпохи Мин (1368–1644), ведущий представитель живописной «школы Чжэ» (**Чжэ-пай**, «направление Чжэ», «Чжэцзянская школа», от назв. пров. Чжэцзян), основанной **Дай Цзинем.**

Профессиональный живописец, работавший преимущественно в жанре *шаньшуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», в русле мастеров академич. школы дин. Сев. Сун (960–1127) и Южн. Сун (1127–1279) и художников дин. Юань (1271–1368). Всего известно ок. 90 его работ. Тв-во Лань Ина отличается стилистич. неоднородностью, уподобляясь в этом качестве иск-ву мн. др. минских художников. Произведением, наиб. характерным как для авторской манеры, так и для стиля «школы Чжэ» данного периода, считается свиток «Хуашань цю чжун ту» («Горы Хуа в разгар осени», 311,2 ×102,4 см, шелк, тушь, краски, 1652, Шанхайский худ. музей), где представлено поистине невероятное смешение разных по происхождению элементов. Его структура заимствована из северосунского академич. пейзажа; в отношении плотности композиции, детальной проработанности изображений и колористической насыщенности свиток приближается к работам **Ван Мэна** (1308–1385); а в отдельных фрагментах и приемах письма угадывается стилизация достижений «южной» пейзажной школы (*нань-цзун*, в совр. терминологии — «южное пейзажное направление», *наньфан-шаньшуй-хуапай*; см. **Нань-бэй-цзун**). Однако своеобразие в моделировании и передаче фактуры скал, распределение цветовых пятен и сочетаний туши и краски — черты, позволяющие достигать интересного декоративного эффекта, определили нетривиальность авторского почерка.

Влияние северосунского академич. пейзажа, узнаваемое по приглушенным тонам живописи, плотной структуре налагаемых друг на друга пространств. планов, тщательной передаче мельчайших деталей изображения, подробностей фактуры горных форм, построек, стволов и ветвей деревьев, очевидно также в картине «Сун мэн вань цуй ту» («Спящие сосны в вечерней бирюзе», вар. «Зеленые холмы», 160×55 см, шелк, тушь, краски, Тяньцзиньский худ. музей). Индивидуальность автора проявляется в оригинальном цветовом решении деревьев на первом плане, кроны к-рых с тонко выписанной листвой выполнены голубой, мерцающей оттенками краской. В др. работах художник, напротив, применяет эскизную манеру письма и прибегает к условным, намеренно примитивным трактовкам элементов ландшафта, пример чему — картина «Бай юнь хун шу ту» («Белые облака, красные деревья», 190×48,2 см, бумага, тушь, краски, 1658, Музей Гугун, Пекин). Ее композиция, собранная из поросших деревьями осенних скал, привлекает цветовыми контрастами горных форм, выполненных в интенсивных зеленых и синих тонах, подчеркнутых коричневой окраской древесных стволов и пестротой чередующихся белых и красных лиственных крон.

** Возвращение Будды. Памятники культуры из музеев Китая. Каталог выставки. СПб., 2007; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 5. Пекин, 1986; Шанхай боугуань цзанпинь цзинхуа (Шедевры собрания Шанхайского музея). Шанхай, 2004; *Cahill J.* The Restless Landscape: Chinese Painting of the Late Ming Period. Berk., 1971; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 5–7. L., 1958; The Shanghai Museum of Art / Ed. by Zhen Zhiyu. N.Y., 1981.

М.Е. Кравцова

ЛИ АНЬ

李安

Ли Ань, Ang Lee. Род. в 1954, Тайбэй. Режиссер молодого поколения, резко отходящего от консервативных нац. традиций. Окончил Ин-т искусств, ф-т кино Нью-Йоркского ун-та (16-мм фильм «Фэньцзе сянь», «Разделительная линия», получил призы как лучший фильм и за режиссуру), театр. ф-т Ун-та штата Иллинойс. Фильмы: «Туй шоу» («Толкающие руки»; пожилой отец, живущий в семье сына в Америке, не может приспособиться к амер. образу жизни; правительств. приз и приз «Золотой конь» на Тайване), «Си янь» («Свадебный банкет»; живущий в Америке тайванец-гомосексуалист устраивает «спектакль» с фальшивой свадьбой для приехавших родителей-традиционалистов; приз «Золотой медведь» в Берлине), «Инь ши нань нюй» («Питие. Еда. Мужчины. Женщины»), «Sense and Sensibility» («Разум и чувство»; снят в США; «Оскар» за сценарий, написанный англ. актрисой Эммой Томпсон), «Во ху цзан лун» («Крадущийся тигр, притаившийся дракон»; «Оскар» по четырем номинациям), «Горбатая гора» (снят в США и Канаде на англ. яз., премия «Оскар»).

** *Чэнь Фэй-бао.* Тайвань дяньин шихуа (Беседы по истории тайваньского кино). Пекин, 1988. См. также лит-ру к ст. **Ли Хань-сян**.

С.А. Торопцев

ЛИ БИН ШИСЯН

李冰石像

Ли Бин шисян, «каменная статуя Ли Бина», — одно из древнейших произведений кит. каменной антропоморфной скульптуры.

Статуя, достигающая в выс. 2,9 м и выполненная из местной породы белого известняка, была найдена в сер. 1970-х на терр. уезда Гуаньсянь пров. Сычуань. Согласно надписи, выбитой на поверхности фигуры, она изображала жившего в III в. до н.э. (ок. 250 до н.э.) Ли Бина, губернатора находившейся в Сычуани древней обл. Шу. В письм. источниках рассказывается об успехах Ли Бина в создании ирригационных сооружений и о методах его борьбы с наводнениями: по приказу губернатора для магич. наблюдения за водными потоками были изваяны пять статуй носорогов и три статуи людей, к-рые поставили на берегу р. Янцзы. Возможно, каменная скульптура самого Ли Бина тоже имела не мемориальный, а культовый характер.

Находка статуи косвенно подтвердила правоту письм. сообщений, где история нац. монументальной скульптуры из камня возводится к иск-ву древнего царства Цинь (Цинь-го, VIII–III вв. до н.э.), предшественника империи Цинь

(220–207 до н.э.). Древнейшими каменными изваяниями источники называют фигуры пяти быков, выполненные по приказу правителя царства Цинь — Хуйвэнь-вана (337–312 до н.э.) во время его войны с соседним царством Шу, захваченным и преобразованным в обл. Шу, возглавляемую Ли Бином. Рассказывают, что, не желая штурмовать узкий горный проход в Шу, власти Цинь решили прибегнуть к хитрости (напоминающей известный ист. эпизод с «троянским конем»). Сраженные красотой статуй, установленных перед горным коридором, жители Шу сочли их подарком соседей и перенесли на свою территорию, при этом настолько расширив пограничный проход, что циньская армия без труда прорвалась через него. Возникновение традиции антропоморфной каменной скульптуры источники тоже связывают с циньским иск-вом. Первым подобным изваянием считается имеющая признаки портрета скульптура Вэн-чжуна, гвардейца-гиганта из личной охраны основателя империи Цинь — **Цинь Ши-хуана** (см. т. 4). Впоследствии имя гвардейца стало использоваться в качестве термина — *вэнчжун*, обозначающего каменную антропоморфную скульптуру как таковую.

Обращают на себя внимание и худ. особенности статуи Ли Бина: он изображен в полный рост, с руками, сложенными на груди и опирающимися на рукоятку вертикально стоящего меча. Такая трактовка антропоморфного образа, по-видимому, была исходно свойственна кит. погребальному иск-ву. Об этом свидетельствуют его древнейшие образцы — статуи гражданского и военного чиновника, вероятно, первоначально воздвигнутые над усыпальницей жившего в I–II вв. принца крови и владельца удельного царства Лу (в центр. части Шаньдунского п-ова). Статуя гражданского чиновника (выс. 230 см), прозванная Цюйфу-шижэнь (досл. «каменный человек [из] Цюйфу»), еще в 1794 была перенесена в храм Конфуция (см. т. 2 **Цюйфу сань Кун**). Вторая статуя (выс. 250 см) была найдена в земле в кон. XX в.

Морфологич. сходство всех трех изваяний позволяет утверждать, что уже в эпоху Поздняя/Восточная Хань (I–III вв.) кит. изобр. иск-во располагало достаточно развитой и обладавшей собственными иконографич. схемами традицией монументальной каменной антропоморфной скульптуры.

** Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; *Paludan A.* The Chinese Spirit Road. The Classical Tradition of Stone Tomb Statuary. New Haven—London, 1991.

М.Е. Кравцова

ЛИ БО ШИЖЭНЬ ЦЗИНЯНЬЮАНЬ

李白詩人紀念園

Ли Бо шижэнь цзиняньюань — мемориальные парки крупнейшего поэта эпохи Тан (618–907) **Ли Бо** (701–762/763; см. т. 3) в уезде Данту пров. Аньхой: Цайшицзи (Утес пестрых камней) и Данту Ли Бо вэньхуаюань (Парк духовной культуры Ли Бо в Данту).

Парк Цайшицзи располагается рядом с определившей его название старинной каменоломней и буд. монастырем Гуанцзи в границах нац. парка Южной Вань (Наньван). Сложился на склоне Драконьей горы (Луншань), где Ли Бо был похоронен после гибели в р. Гусуси. Однако в 817 заброшенную могилу великого поэта отыскал сын его старого друга и, исполняя прижизненное желание Ли Бо, перенес прах на Зеленую гору (Циншань). Прежнее место погребения поэта — курган на округлом постаменте — стали называть «Могилой одежды и шапки Ли Бо» (*Ли Бо и гуань му*). В XIII в. перед могилой поставили храм Ли Бо (Ли Бо сы) и «Террасу, с к-рой [Ли Бо] ловил луну» (Чжоюэтай). Тогда же у огромного камня, спускающегося к воде, восстановили из руин 18-метр. трехэтажный Павильон Ли Бо (Ли Бо лоу), построенный в эпоху Тан (618–907). В период Цин (1644–1911) территория подверглась дальнейшей перестройке: в 1662 храм переместили к задней стороне могилы; затем в 1875 комплекс вновь перестроили и назвали Тан Ли-гун цинляньсы (храм Синего лотоса танского господина Ли). Вторая жизнь сложившегося парка началась в 1987, когда в нем сформировали тематич. экспозицию (имеющую статус памятника культуры гос. значения), здесь же учредили Ин-т Ли Бо, а впоследствии образовали Китайское об-во изучения Ли Бо (*Чжунго Ли Бо яньцзюхуй*). В парк Цайшицзи из разных р-нов страны были перенесены реконструированные павильоны, беседки, башни, связанные с именем Ли Бо, к-рые окружают место его первого

захоронения. Поэтому, поднимаясь по Драконьей горе, посетитель парка словно «путешествует» по основным вехам жизни поэта. Совр. комплекс украшен монументальным памятником, автором к-рого выступил знаменитый скульптор Цянь Шао-у, вложивший в монумент из нержавеющей стали идею «вознесения». Создается впечатление, что Ли Бо раскинул руки и ветер раздул просторные рукава его одежды так, что они напоминают крылья гигантской мифич. птицы **пэн** (см. т. 2).

Парк Данту Ли Бо вэньхуаюань, концепция к-рого тщательно продумана, занимает терр. площадью 60 тыс. кв. м вокруг могилы Ли Бо на Зеленой горе, в 7,5 км от уездного центра Данту. С этим местом была связана также жизнь поэта V в. **Се Тяо** (см. т. 3), стихи к-рого особенно любил Ли Бо. В XII в. на Зеленой горе побывал поэт **Лу Ю** (см. т. 3), рассказав об этом в дневнике «Поездка в Шу» («Ю Шу»). На размещенных в парке 106 искусств. камнях «Леса стел Тай-бо» (Тай-бо бэйлинь) высечены стихи Ли Бо в каллиграфии **Мао Цзэдуна** (см. также т. 3, 4), **Чэнь Ли-фу** (см. т. 4), **Лу Синя** (см. т. 3), **Го Мо-жо** (см. т. 3, 4) и др. известных фигур. Парк, наполняемый журчанием ручьев, криком весенних кукушек, цветением летних лотосов, осенним ароматом *гуйхуа*, выстроен так, чтобы воссоздать дух стихов поэта и ощущение единения человека с природой, к к-рому стремился Ли Бо.

** *Торопцев С.* Жизнеописание Ли Бо — Поэта и Небожителя. М., 2009; Данту Ли Бо вэньхуаюань (Парк духовной культуры Ли Бо в Данту). Данту, [б.г.]; Цайшицзи. Мааньшань, [б.г.]; *Юй Жу-чэн.* Ли Бо юй Чанцзян (Ли Бо и Вечная Река) // ВП. 2002, № 1, с. 18–28.

С.А. Торопцев

ЛИ ГУН-ЛИНЬ

李公麟

Ли Гун-линь, Ли Бо-ши, прозв. Ли Лун-мянь (Ли [с горы] Спящего дракона), Лунмянь-шаньжэнь (Отшельник [с горы] Спящего дракона), Лунмянь-цзюй-ши (Живущий в обители [у горы] Спящего дракона). 1049, г. Шучжоу (совр. г. Шучэн, пров. Аньхой), — 1106. Один из крупнейших живописцев эпохи Сев. Сун (960–1127), представитель творч. объединения «художников-литераторов» (**вэньжэнь-хуа**).

Происходил из именитого чиновничьего семейства. Его отец возглавлял Палату по уголовным делам (*Далисы*), прославившись честностью и прямотой, и, кроме того, был страстным коллекционером живописи и каллиграфии. Ли Гун-линь получил блестящее домашнее образование и в 21 год (1070), успешно пройдя провинциальные испытания, выдержал столичный экзамен на высшую ученую степень *цзинь-ши* («доктор»). В дальнейшем быстро продвигался по службе, достиг поста инспектора провинций (*шэншань-дингуань*), позволявшего ему получать аудиенцию у императора. Но из-за болезни подал в отставку (1100) и, вернувшись в родные места, поселился в родовом имении вблизи Лунмяньшань (гора Спящего дракона, название к-рой и использовал в своих прозваниях).

Ли Гун-линь совмещал служебные обязанности с творч. занятиями. Еще с детства, под влиянием отца, увлекся изучением живописи и каллиграфии, уделяя особое внимание тв-ву **Гу Кай-чжи**, **У Дао-цзы** и др. художников прошлого, работавших в жанре *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», т.е. в анималистич. и бытовой живописи. Став признанным мастером *жэнь-у*, Ли Гун-линь пробовал свои силы и в жанре *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод».

Сохранились сведения, что им было создано более ста картин, включая произведения на буд. темы, портреты прославленных даос. и конф. личностей, ист. деятелей, а также композиции бытового характера и изображения лошадей. Кроме того, будучи коллекционером и великолепным знатоком живописи, он активно занимался копированием (**линь [2]**), мастерски воспроизводя стилистику и манеру предшествующих мастеров. По словам **Ми Фу**, ученика Ли Гун-линя и первого его критика, художник с одинаковой виртуозностью работал в самых разных жанрах, используя опыт их основоположников: при изображении лошадей следовал манере **Хань Ганя**, при создании портретов и картин на религ. темы — стилю У Дао-цзы, в пейзажах обращался к достижениям **Ли Чжао-дао**. Он мог имитировать любую живописную манеру и, если в том возникала необходимость, прибегать к любым техникам. Подобная творч. многогранность вызывала неоднозначные оценки у современников Ли Гун-линя

乙

и последующих критиков. Одни усматривали в нем самого выдающегося художника эпохи Сев. Сун, равного по мастерству корифеям предшествующих эпох Гу Кай-чжи и У Дао-цзы. Другие, напр. Ми Фу (к-рый в целом относился к учителю с искренним почтением и дружескими чувствами), упрекали Ли Гун-линя в эклектизме и считали, что его произведениям не хватает возвышенного вдохновения.

Живописное наследие Ли Гун-линя сохранилось в единичных образцах, подлинность к-рых далеко не бесспорна. Ярким свидетельством его экспериментов в области пейзажной живописи является свиток «Шань чжуан ту» («Горная усадьба», 28,9×364,6 см, бумага, тушь, Нац. музей Гугун, Тайбэй). Это панорамный вид Лунмяньшань, один из самых оригинальных пейзажей того времени. Выполненный преимущественно в линеарной технике, тонкими и точными графич. чертами, он производит впечатление гравюры. Худ. пространство свитка плотно структурировано: оно заполнено уходящими ввысь отвесными склонами, скалами причудливых форм, ущельями, водопадами, гротами и пещерами, к-рые дополнены изображениями деревьев, в осн. лиственных, с тонко проработанными кронами, как бы вырастающих прямо из каменных глыб. Трактовки форм, осознанно использующие худ. архаизмы (напр., подчеркнутую плоскостность в рисунке гор, обрывов и плато), придают изображенному пейзажу оттенок ирреальности, как будто художник воспроизводит некую легендарную, овеянную древностью местность. Тем не менее живописная панорама в целом верно передает топографию Лунмяньшань. С помощью надписей, искусно введенных в композицию, свиток разбивается на 10 фрагментов, соответствующих прославленным видам Лунмяньшань, таким как «Гуаньинь-янь» («Скала Гуаньинь»), «Яньхуа-дун» («Пещера распространяющегося цветения»). На первый взгляд пейзаж кажется безлюдным, но при ближайшем рассмотрении заметно, что он служит прибежищем множеству людей: учителю с учениками, сидящими на небольшом плато; отдыхающим путникам, расположившимся у входа в грот или у подножия водопада; одиноким странникам, любующимся горными видами. Пейзаж оживляют различные постройки — павильоны, мостики. Подобная насыщенность ландшафта «антропогенными элементами» также была типичной в то время в большей степени для произведений в «архитект. стиле» — *цзяньчжу* (*хуа*), «(живопись/изображения) строений», чем для *шань-шуй*.

О живописи Ли Гун-линя на религ. темы можно судить по изображению буд. аскета Вималакирти, кит. Вэймоцзе (вертикальный свиток, выс. 100 см, шелк, тушь, Нац. музей, Токио), сидящего на возвышении, напоминающем «трон», в положении, близком к «позе отдохновения», и в одеянии, характерном для иконографии медитирующего бодхисаттвы. Несмотря на обилие иконографических деталей, свиток не производит впечатления культового произведения. Линии рисунка мягкие, тягучие и изящные. И сам Вималакирти, и служанка, подносящая аскету блюдо с фруктами, выполнены в живой, выразительной манере, а их одеяния, с многочисленными, красиво лежащими складками, прическа служанки, унизанная ювелирными украшениями, напоминают изображения знатных особ на жанровых картинах художников эпохи Тан (618–907). Образ Вималакирти изнежен, но никак не аскетичен, хотя его сосредоточенное лицо и взгляд, устремленный вдаль, отмечены печатью могучей внутр. силы.

Анималистич. жанр в тв-ве Ли Гун-линя лучше всего представлен такими работами, как копия картины «Му фан ту» («Табун на выпасе») **Вэй Яня** и свиток «У ма ту» («Пять лошадей», 29,3×225 см, бумага, тушь, 1086–1087, частная коллекция, Япония), состоящий из пяти самостоятельных композиций, одна из к-рых во многом повторяет картину «Чжао е бай ту» («[Конь по кличке] Сияние Ночи») **Хань Ганя**. Наиб. известностью пользуется фрагмент этого свитка, получивший в европ. лит-ре назв. «Конюх ведет лошадь из Хотана». Выполненная теми же мягкими и тягуче-изящными линиями, эта сцена разительно отличается от изображения Вималакирти по настроению и трактовке персонажей. Художник почти натуралистично передает образ горячего, породистого, но до предела уставшего скакуна — с вялой походкой и понуро опущенной головой. Не меньшей выразительностью отмечен портрет конюха — немолодого человека с худым изможденным лицом, острыми скулами, крупным с горбинкой носом и заостренной книзу вьющейся бородкой. Его взгляд, внимательный и цепкий, в то же время выражает глубокую печаль. Поношенная одежда человека, болезненно искривленные ноги и босые ступни — все это выдает не просто бедность, а отчаянную борьбу за кусок хлеба.

Даже эти единичные и случайно сохранившиеся работы сомнительной подлинности показывают высокий уровень владения живописным мастерством, позволяющий сходными приемами создавать совершенно различные образы, органически сочетающие меткость и точность передачи внешнего облика и внутр. сущности персонажей. Еще при жизни Ли Гун-линь был признан основоположником собств. школы портрета, к к-рой впоследствии принадлежали как светские мастера бытового жанра, так и монашествующие худож-

ники, авторы портретов божеств. персонажей и религ. деятелей. К их числу относится, напр., ученик Ли Гун-линя — Цяо Чжун-чан (кон. XI — нач. XII в.), к-рому в письм. источниках приписывается серия картин, изображающих архатов (**лохань**; см. т. 2), напр. свиток «Шань цзюй лохань» («Архаты в горах»), и великих мыслителей и литераторов прошлого: картины «Ле-цзы юй фэн» («Учитель Ле, управляющий ветром»), «Юань-мин тин сун фэн» («[Тао] Юань-мин, слушающий [звуки, издаваемые] соснами под ветром»), «Ли Бо чжо юэ» («Ли Бо, берущий в руки луну»). Посвященные соответственно легендарному автору даос. трактата «**Ле-цзы**» (см. т. 1), поэтам **Тао Юань-мину** (365–427) и **Ли Бо** (701–762?; обе ст. см. т. 3), эти картины, судя по их названиям, были не просто портретами, но произведениями жанрового характера, воспроизводящими эпизоды из жизни персонажей или сказаний о них. Такое решение ист. портрета в дальнейшем станет общепринятым в кит. живописи.

Еще одним художником, близким по уровню таланта и творч. манере к Ли Гун-линю, в наст. время признан его современник Хэ Чун (XI в.), создатель одного из первых известных сейчас свитков иллюстраций к древнему поэтич. своду «Чуские строфы» («**Чу цы**»; см. т. 3). Этому же мастеру принадлежит портрет молодой женщины в белом одеянии (выс. 93 см, шелк, тушь, краски, Галерея Фрира, Вашингтон), являющийся, возможно, самым ранним по времени создания из сохранившихся изображений Бай-и Гуань-инь (Белохитонная Гуань-инь; см. т. 2 **Гуань-инь**).

** *Завадская Е.В.* Мудрое вдохновение Ми Фу. М., 1983; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоуцзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; *Cahill J.* Chinese Painting. Geneva–London, 1978; *Lancman E.* Chinese Portraiture. Tokyo, 1966; *Lidderose L.* Orchiden und Felsen. Chinesische Bilder im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin. B., 1998; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 2–3. L., 1958; *Sullivan M.* The Arts of China. Berk.–Los Ang., 1979.

М.Е. Кравцова

«ЛИ ДАЙ МИН ХУА ЦЗИ»

歷代名畫記

«Ли дай мин хуа цзи», «Записи о знаменитых картинах прошлых эпох», вар. «Записки о знаменитых картинах прошлого», «Записи о знаменитых художниках всех времен», — крупнейшее сочинение по истории и теории кит. живописи дин. Тан (618–907). Автор — Чжан Янь-юань (815–890?). Созданный в 847, трактат стал первой историей живописи Китая и послужил образцом для последующих сочинений, в т.ч. «**Тухуа цзянь вэнь чжи**» («Записки о живописи: что видел и слышал») Го Жо-сюя. Является главным источником, обобщающим достижения предшествующей теории и критики иск-ва, и охватывает период от мифич. «художника» Ши Хуана до сер. IX в. В трактате приведены биографии 372 художников, расположенные в хронологич. порядке; представлены росписи в храмах двух танских столиц; рассказано о судьбах коллекций, тесно связанных с полит. событиями; о роли живописи в социальной жизни, о нравственных задачах иск-ва. Уникально значение труда Чжан Янь-юаня для исследования технологии живописи: автор посвящает два раздела проблемам монтировки свитков (**цзюань**), их оформления, способам приготовления клея и красок, правилам хранения произведений. Интересна также теория и критика иск-ва в «Ли дай мин хуа цзи» — не своей новизной, а ср.-век. традиционностью. Первое и второе издания трактата были осуществлены при дин. Мин (1368–1644); в дальнейшем много раз переиздавался.

Чжан Янь-юань, прозв. Айбинь (Милый гость), происходил из знатного рода цзиньского (265–419) сановника и литератора **Чжан Хуа** (см. т. 3), к-рого упоминает в цз. 4 «Записей». Предки были известны и как каллиграфы. Семья имела коллекцию живописных и каллиграфич. свитков, равную императорской. Дата рождения Чжан Янь-юаня устанавливается по упоминаемым в разд. «О периодах подъема и упадка живописи» событиям, приведшим к потере коллекции. Был широко образован. В 847, в год написания трактата, занимал должность *юаньвайлан* (секретарь в Ведомстве ритуалов). К 874 дослужился до должности главы приказа, к-рый выполнял юридич. функции при дворе императора.

Во взглядах на социальную и нравственную роль иск-ва, в отношении к предкам, в карьере и в частной жизни автор следовал морально-этическим установкам **конфуцианства**, что подтверждают его отд. высказывания: «Если, к несчастью, [человек] забыл о добродетели, а имеет склонность [заниматься] искусством, то даже если он будет трудиться как раб, разве можно им восхищаться!?» Только соединение нравств. совершенства с талантом дает возможность расцвести творч. личности. Рассказывая о своей любви к коллекционированию, Чжан Янь-юань пишет о пренебрежении житейским, повседневным: «Раз уж поддался [своей любви] — забыл о словах, раз уж радует меня [это дело] — созерцаю и изучаю». Приведенный фрагмент явно отражает даос. настроения автора: в выражении «забыл о словах» аллюзия на **Чжуан-цзы** — о словах забывают те, кто приобрел истинное знание, ступив на даос. путь познания «от сердца к сердцу». Знаменательно, что Чжан Янь-юань и «созерцает», и «изучает» свою коллекцию, соединяя даос. «бесполезное» созерцание с конф. «делом», активностью. Существ. роль в духовной жизни китайца IX в. представлял и **буддизм** (все ст. см. т. 1). Образованность Чжана в обл. буд. лит-ры, знание сюжетов несомненны. Трактат написан всего через год после гонений на буддизм, в результате к-рых были разрушены храмы, за исключением двух в **Чанъани** и двух в **Лояне**. Погибли росписи и скульптура эпохи становления и расцвета буд. иск-ва в Китае. Автор скрупулезно описывает все, что он видел до разрушения, и все, что удалось спасти. Япон. исследователь трактата Тосё Нагахиро нашел сведения о давних связях семьи Чжанов с буддизмом: предки автора «Записей» вносили вклады для ремонта храмов, а его прадед сделал памятную надпись на фронтоне пагоды и на стеле, к-рые были разрушены, а в 861 восстановлены.

В трактате 10 *цзюаней*. Цз. 1–3 — общего ист.-теоретич. содержания, цз. 4–10 — краткие биографии художников. В разд. 1 (цз. 1) «Об истоках живописи» оценивается роль живописи, к-рая «совершенствует обряды и помогает соблюдать нравственные устои», способна проникать в «сверхъестественные преобразования», совпадающие с действиями **дао** (см. т. 1). «Преобразования» *бянь-хуа* или «творящие превращения» *цзао-хуа* как свойства **дао** (см. т. 1) переходят и на иск-во живописи. *Бянь-хуа* или *шэнь-хуа* стали важнейшими терминами теории пейзажа, т.к. именно «превращения» привлекали внимание художника-пейзажиста. Как высшее иск-во, живопись — великий дар природы, а не результат усилий человека. Начало каллиграфии и живописи Чжан Янь-юань по традиции приписывает мифич. правителю древности **Фу-си** (см. т. 2). В разд. 2 (цз. 1) «О периодах подъема и упадка живописи» автор дает обзор истории иск-ва живописи начиная с дин. Цинь и Хань и заканчивая своим временем. Приводится перечень имен художников, обзор имп. коллекций, повествование о гибели коллекций по разл. причинам. Чжан с любовью пишет о собрании сокровищ своей семьи, о том, как в результате придворных интриг его деду в 818 пришлось подарить имп. Сянь-цзуну (прав. 806–820) 30 свитков. Коллекционирование произведений иск-ва при дин. Тан стало занятием знатоков, превратилось в науч. систему классификации, описания и даже оценки достоинств и недостатков. В разд. «Об учителях и передаче традиции» автор выстроил цепочку преемников худ. традиции от учителя к ученику, к-рая легла в основу последующих умозаключений об основателях той или иной школы и даже мистич. опыта воплощения предшественника в лице его почитателя и последователя.

Особенно интересный и ценный материал для изучающих буд. живопись, историю связей Китая с Западным краем (Сиюй), Индией, историю чужеземных влияний на иск-во Поднебесной и сведений о присутствии на терр. дотанского и танского Китая иностр. проповедников, переводчиков и художников содержится в разд. «О росписях в буддийских храмах в обеих столицах и в округах». Пребывание художников-монахов из Западного края не прошло бесследно для кит. иск-ва V–VII вв. В 502–519 при дворе **Лян У-ди** (см. т. 1; также т. 3 **Сяо Янь**) работал кит. художник Чжан Сэн-ю, к-рому Чжан Янь-юань приписывает и иконографические (первое в Китае изображение будды Вайрочаны — см. т. 2 **Да-жи**), и пластич. новшества. Один из его последователей — раннетанский Фань Чан-шоу — участвовал в копировании и иллюстрировании 40 свитков буд. текстов, привезенных из Индии. В числе основателей школ Чжан Янь-юань называет согдийца Цао Чжун-да. Насколько глубоко укоренилась школа *Цао* [*1*], свидетельствует тот факт, что в XI в. в трактате Го Жосюя названы две школы буд. живописи — *Цао* [*1*] и *У* [*15*]. Манера Цао отличалась и от живописи младшего современника Чжан Сэн-ю, и от чисто кит. стиля **У Дао-цзы**. Подтверждение этому особому стилю находим в современных жизни Цао росписях в пещерах Кучарского оазиса, расположенного на западе Великого шелкового пути, в скульптуре Шаньдуна — вост. провинции Китая и Сычуани — на юге. Истоки этого стиля отнюдь не в Согде, а в Индии эпохи Гуптов. Интересно замечание автора об одном из учеников Цао — китайце Цзинь Чжи-и (нач. VII в.): «Трансформация иностранного в китайское началась с этого человека». Первая половина VII в. — время еще большей восприимчивости кит. живописцев. Иностранца — выходца из Хотана Юйчи Исэна (раб. при суйском дворе

в 677–710) — Чжан Янь-юань ставит рядом с великими мастерами танского времени У Дао-цзы и **Янь Ли-бэнем**. Ему приписываются росписи в храмах, сюжеты к-рых — «Тысячерукий и тысячеокий Милосердный бодхисаттва в окружении цветов, переданных рельефно», «Маньчжушри с тысячью патр» и «Покорение демона Мары» — следуют канону эзотерич. буддизма. В изобр. системе Юйчи Исэна кит. критики выделяют «объемно написанные цветы», «выступающие из стены фигуры», яркий цвет нимба, линии «гнутое железо» и «шелковая нить». В «Записях» в конце цз. 3 упоминаются три свитка иллюстраций и 10 свитков текста, привезенных в сер. VII в. из Индии. Все они хранились в императорском дворце, копировались и распространялись. Изобр. система Запада поразила воображение китайцев, ею увлекались, но она не надолго вошла в кит. иск-во и уже с кон. VII в., а особенно в VIII–IX вв. стала прошлым. В XI в. осуждалась иллюзия реальности формы, к-рая претила вкусам знатоков.

Кит. художников привлекал образ иностранцев и чужеземных вещей, к-рые попадали в империю Тан. Самая ранняя из упомянутых в трактате картин, в к-рой воспроизведен облик «южных» варваров, относится к эпохе Троецарствия (220–280). Из трактата известны своего рода офиц. портреты с точной фиксацией этнических признаков и соц. ранга изображаемых персонажей. Среди художников, изображавших данников и посольства, автором «Записей» названы 8 имен, в т.ч. лянский имп. Юаньди (прав. 552–557), Янь Ли-дэ и Янь Ли-бэнь. Кроме того, он упоминает «Изображения, выставленные в ряд у могильного холма Чжаолин». Это могила **Тан Тай-цзуна** (прав. 626–649; см. т. 4, 5), перед к-рой до сих пор сохранились скульптурные фигуры из процессии подданных, китайцев и иностранцев, прибывших по случаю кончины императора. Художники писали также портреты иностр. монахов–проповедников буддизма и изображали «варваров» в росписях храмов. Чжан Янь-юань фиксирует многочисл. имена художников, писавших западный быт, музыкантов и танцоров из Согда и Кучи, дары императорскому двору.

Дотанское и танское иск-во предстает сильно связанным с заказчиком — императором или буд. общиной. «Свободных» жанров, таких как *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод» и *хуаняо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», не так много в VI–IX вв., а к числу «свободных» художников можно отнести Цзун Бина, **Ван Вэя** (см. также т. 3) и цзиньский круг поэтов, каллиграфов и живописцев. Из трактата явствует, какова была расстановка жанров при дин. Тан. На первом месте в иерархии жанров была религ. живопись и жанр *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур». Выявляется неск. типов портретов и уточняются термины, обозначавшие этот жанр. Первый тип — дидактический — офиц. парадное изображение достойной личности; это портрет воображаемой модели, т.е. лица, жившего ранее, и фиксация облика современника. Напр., художник Лан Юй-лин написал галерею портретов «императоров и *ванов* начиная с древности», воображая *фэн цай* — облик и манеры моделей на основании биографий в династийных историях. Второй тип портретов связан с представлением о личности, сложившемся в даосизме и, позже, в традиции *чань*-буддизма (см. т. 1 **Чань школа**). Это — запечатленный облик современников, друзей, с к-рыми художника связывает духовное родство. Среди произведений представителей элиты упоминаются автопортреты — факт удивительный. Так, знаменитый каллиграф **Ван Си-чжи** (см. **Эр Ван**; также т. 3), «подойдя к зеркалу, написал свой истинный облик». Любой автопортрет — попытка увидеть собств. неповторимость — характеризует эпоху, когда живописец осознавал себя как личность, индивидуальность. В галерее созданных образов Чжан Янь-юань выделяет зарисовки с натуры или быстрые наброски лиц по памяти, когда гл. целью художника была передача сходства, узнаваемость портретируемого — чисто худ. задачи. Таких примеров мало, но они имеют большую ценность. Чжан Янь-юань обозначает «портрет» неск. терминами: *хуа чжуан* — «нарисовал облик», *хуа чжэнь* — «нарисовал истинный [облик]», *сян* [*1*] — «изображение», «портрет» (в зависимости от контекста), *се мао*, *мяо* [*1*] — «портрет», «внешний вид»; *ин* [*2*] — «культовый портрет предка» (в «Записях» этот иероглиф употреблен только один раз в значении «изображение человека»).

张彦远和《历代名画记》
新自。

В разд. «О шести законах живописи», «Об изображении гор, вод, деревьев и камней», «О том, как пользовались кистью Гу, Лу, Чжан и У», «Об учителях и передаче традиции в период Южных и Северных династий» и др. содержится материал по теории и критике живописи. Чжан Янь-юань не создал к.-л. оригинальной и новой теории живописи. По сути, взгляды автора «Записей» не отличаются от изложенных в инкорпорированных в трактат сочинениях Се Хэ («Гу хуа пинь лунь») и **Гу Кай-чжи**. Однако никто до него так полно не рассуждал о соц. роли иск-ва, не выдвигал столь профессиональных требований к художнику. Он впервые высказал мысль о школах, о передаче традиции от учителя к ученику или от отца к сыну. Чжан Янь-юань выступает как составитель огромного свода сведений и как блестящий знаток профессиональных тайн живописи, он выдвигает профессиональные требования, конкретные за-

мечания о качестве линии, об умении накладывать краски, о точности в передаче реалий. Понимая роль живописи в ее дуалистич. единстве как воплощение идей конфуцианства, с одной стороны, и даос. и буд. религиозности — с другой, автор полагал, что произведения должны нести в себе этич. идеал совершенной личности и участвовать в религ. обрядности.

***** Ли дай мин хуа цзи (Записки о знаменитых картинах прошлого) / Коммент. Окамура Сигэру, Юй Вэй-ган. Шанхай, 2002; *Нагахиро Тосё.* Рэкидай мэйга ки Чжан Яньюань («Записи о знаменитых картинах прошлого» Чжан Янь-юаня). Т. 1–2. Токио, 1977. ****** *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975; *она же.* Мудрое вдохновение Ми Фу. М., 1983, с. 65–73; *Малявин В.В.* Китайское искусство. Принципы. Школы. Мастера. М., 2004, с. 290–298; *Самосюк К.Ф.* Портретный жанр в Китае I–IX веков (по «Запискам о знаменитых картинах прошлого» Чжан Яньюаня) // XVII НК ОГК. М., 1986, с. 154–158; *она же.* Художники-иностранцы в Китае VI–VII вв. (по трактату Чжан Яньюаня IX в.) // ТГЭ. Вып. XXVII. Л., 1989, с. 71–78; Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Пер. и коммент. Е.В. Завадской. М., 1969; *Накамура Сигэо.* Тюгоку гарон но тэнкай (Развитие теории китайской живописи). Киото, 1965, с. 269–322; *Юй Цзянь-хуа.* Чжунго хуйхуа ши (История китайской живописи). Гонконг, 1962; *Acker W.* Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting. Vol. 1–2. Leiden, 1954; *Bush S., Hsio-yen Shih.* Early Chinese Texts on Painting. Harvard University Press, 1985; *Siren O.* Chinese Painting: Leading Masters and Principles. Vol. 1–7. L., 1956–1958.

К.Ф. Самосюк

ЛИ ДУН-ЯН

李東陽

Ли Дун-ян, Ли Бин-чжи, прозв. Си-яй. 1447, Чалу (Чанша, пров. Хунань), — 1516. Ученый, поэт, каллиграф, критик, лидер направления *Чалин ши-пай* (Поэтическое объединение [уезда] Чалин [пров. Хунань]). Происходил из семьи с богатыми каллиграфич. традициями. В 4-летнем возрасте писал крупные иероглифы, нек-рые знаки достигали 1 м. В 16 лет получил степень *цзинь-ши* и сделал успешную карьеру при дворе, где занимал высокие посты на протяжении полувека. В почерках *кайсин* и *синшу* Ли Дун-ян следовал стилю **Янь Чжэнь-цина**, в почерке *чжуаньшу* опирался на стиль **Ли Ян-бина**. В большом кол-ве надписывал почерком *чжуаньшу* горизонтальные каллиграфич. и живописные свитки (**цзюань**). Мн. коллекционеры стремились пригласить каллиграфа к себе и специально к его приходу перемонтировали свитки. В почерке *чжуаньшу* Ли Дун-ян работал тяжелой кистью из волоса горностая и кролика, при этом предпочитал влажную тушь и сильный нажим. В скорописи, напротив, писал самым кончиком кисти. В пластике его скорописи явственно присутствует упругость почерка *чжуаньшу*. Ли Дун-ян редко писал самостоятельные произведения. Принципиально предпочитал выражать себя преимущественно в колофонах к свиткам др. мастеров. Подобный подход не означал растворения в традиции и не выражал устремления к архаич. анонимности. Необыкновенный профессионализм Ли Дун-яна позволял ему выдерживать позицию, к-рую условно можно назвать «метаисторической». Он не создавал новых «врат» традиции, а, пребывая на ее Олимпе, свободно странствовал от одних «врат» к другим.

****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Хуан Дунь.* Юань Мин шуфа (Каллиграфия [периода династий] Юань, Мин). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990.

В.Г. Белозёрова

ЛИ ЖУЙ-ЦИН

李瑞清

Ли Жуй-цин, Ли Чжун-линь, прозв. Мэй-ань, Мэй-чи, Циндаожэнь и др. 1867, Линьчуань (совр. уезд Цзиньсянь, пров Цзянси), — 1920. Каллиграф, живописец, основатель совр. системы худ. образования в Китае, организатор направления *цзиньши шу-пай* («каллиграфия на бронзе и камнях»).

Великолепная подготовка и талант позволили ему, представителю старинного рода ученых, в 1893 получить степень *цзюй-жэнь*, а в 1895 — высшую степень *цзинь-ши* и занять пост инспектора по образованию. Еще в канун Синьхайской революции (1911–1912) Ли Жуй-цин одним из первых пригласил япон. специалистов преподавать математику и естеств. науки. После революции жил в Шанхае, где вынужден был продавать свою каллиграфию и живопись для содержания большой семьи.

Достиг выдающегося мастерства во всех основных почерках. Считал, что почерк *чжуаньшу*, к-рый был у истока развития иск-ва каллиграфии в целом, является базовым для формирования пластич. мышления начинающих каллиграфов. Подчеркивал, что изучать *чжуаньшу* надо по надписям на памятниках бронзы до периода дин. Цинь (221–207 до н.э.), т.е. до стандартизации написания. Среди древних артефактов Ли Жуй-цин выделял надпись почерком *дачжуань* на сосуде «Сань ши пань» IX в. до н.э. Текст в 376 иероглифов с этого сосуда копировался им неоднократно отдельными альбомами по 6 знаков на листе. В этом прославленном памятнике Ли Жуй-цина привлекали компактная округленность всех черт и заоваленность их окончаний. В своих копиях «Сань ши пань» каллиграф передает и даже усиливает неровность контура черт, связанную с тем, что иероглифич. знаки отливались вместе с изделием. Ли Жуй-цин стремится овладеть секретом энергетики древних знаков, для него простота форм архаич. почерка — это самый высокий уровень сложности в каллиграфич. традиции. В почерке *лишу* Ли Жуй-цин предпочитал мощное прямоугольное начало и завершающую заостренность окончаний. Совершенство подобной техники письма восхищало его в шедевре ханьской каллиграфии — стеле «Цзин-цзюнь бэй» (143 н.э.). Работая с оттисками (**кэ-те**), каллиграф осуществлял перевод выгравированных на камне знаков на бумагу. Тем самым он как бы замыкал ист. круг смены материальных носителей совершенных пластич. решений, созданных древними анонимами. Увлечение ист. объективностью и стало гл. признаком индивидуального стиля Ли Жуй-цина. Дар оживлять традицию в личном опыте не имеет ничего общего с внешним подражанием и есть счастливый удел избранных. Мало кто из современников Ли Жуй-цина в этом был ему равен.

Ли Жуй-цин прославился как талантливый педагог. Наиб. известными учениками и последователями мастера являются его племянник Ху Гуан-вэй (1888–1962) и приемный сын Ли Цзянь (1882–1956). Среди его учеников по живописи был Чжан Да-цянь (1899–1983).

** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Чжу Жэнь-фу*. Чжунго сяньдай шуфа ши (История современной китайской каллиграфии). Пекин, 1996; *Шэнь Инь-мо*. Лунь шу цун гао (Сборник статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Ch'en Chih-mai*. Chinese Calligraphers and Their Art. Melbourne, 1966.

В.Г. Белозёрова

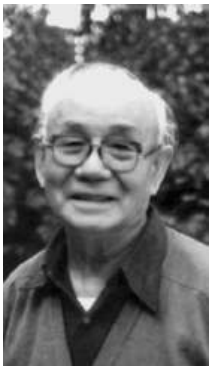
ЛИ КЭ-ЖАНЬ

李可染

Ли Кэ-жань. 1907, пров. Цзянсу, — 1989. Признанный мастер нац. живописи *гохуа*. Писал в жанре *шань-шуй* («горы–воды»).

В 1923 поступил в Шанхайское худ. училище, в 1929 стал аспирантом Гос. академии художеств Сиху в Ханчжоу, где осваивал, помимо традиционной, технику масляной живописи (*юхуа*). В 1937–1938 активно работал в области полит. агитационного плаката. С 1943 преподавал в худ. училище г. Чунцина, писал преимущественно пейзажи. В 1946 переехал в Пекин, где при содействии **Сюй Бэй-хуна** стал преподавателем Гос. худ. училища и подпал под влияние **Ци Бай-ши** и **Хуан Бинь-хуна**. С 1950 — проф. Центр. академии художеств, в 1981 возглавил Исследовательский центр кит. традиц. живописи. Для пейзажей Ли Кэжаня, нередко созданных на основе этюдных зарисовок, характерно активное звучание черной многотональной туши. Написанные легкой и естеств. кистью, они пленяют своей теплотой, открытостью, приближенностью к зрителю. Худ. воплощение одной из его любимых тем в картине «Буйволы и пастушки́» наполнено чувством детской чистоты, наивности и непосредственности. Элементы линейной перспективы, порою вторгающиеся в ткань традиц. построения, не нарушают впечатления общей гармонии, целостности, воспринимаются как нечто вполне органичное.

С.Н. Соколов-Ремизов



ЛИ ЛО-ГУН

李駱公

Ли Ло-гун, Ли Ли-мин, Хэйша-ло. 1917, Фучжоу (пров. Фуцзянь), — 1991. Каллиграф, резчик печатей, живописец.

Биография Ли Ло-гуна типична для целой плеяды мастеров его поколения, к-рые в молодости начинали с увлечения зап. иск-вом, а завершали свой творч. путь в лоне нац. традиции как ее убежденные адепты. Несмотря на то что каллиграф был выходцем из крестьянской семьи, он сумел пройти конкурс и поступить в Шанхайский институт изящных искусств (*Шанхай мэйшу чжуанькэ сюэсяо*), где в 1936–1940 обучался на ф-те западной масляной живописи. Затем Ли Ло-гун, невзирая на военные события, продолжил обучение на худ. отд-нии Токийского ун-та и познакомился там с постимпрессионистской живописью, в частн. с фовизмом. В Китай вернулся в 1944, обладая приличными знаниями новейшей зап.-европ. живописи. После 1949 Ли Ло-гун преподавал технику зап. живописи в худ. училище и ун-те г. Тяньцзинь (пров. Хэбэй). Одновременно он усиленно изучал каллиграфию и в короткие сроки стал видным мастером печатей. Археологич. раскопки в Аньяне в 1930-х и 1950-х и на др. древних городищах открыли для кит. интеллектуалов обширный корпус памятников с образцами каллиграфии II–I тыс. до н.э. Ли Ло-гун понял, что для него, как представителя кит. культуры, путь к первичным худ. интуициям и непосредств. эстетическим эмоциям, к к-рым были устремлены художники-фовисты, проходит через изучение древних письмен — иньских гадательных надписей **цзягувэнь** (см. т. 3) и надписей на бронзе *цзиньвэнь* [*1*]. В фовизме Ли Ло-гун видел современный ему пример ниспровержения академических стереотипов, но не более того. Он самозабвенно погрузился в изучение древних артефактов и занимался каллиграфией ночи напролет. Однако напряженная работа над формированием собств. стиля была прервана в 1957 кампанией борьбы с «правыми элементами». Он был сослан в деревню. В 1960 ему разрешили вернуться в г. Тяньцзинь и продолжить работу резчика печатей. Во время **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4) Ли Ло-гун снова подвергся репрессиям: в 1966 был избит хунвэйбинами, учинившими погром в его доме; в 1969 был сослан в небольшой городок на юго-западе пров. Гуанси. Именно в ссылке, невзирая на нищенский быт и казенный труд библиотекаря, его творч. искания завершились рождением яркого, индивидуального стиля. Печати ссыльного каллиграфа были отобраны в 1972 для выставки в Токио, но только в 1978 ему разрешили переселиться в собств. дом в Гуйлине. В 1980-е Ли Ло-гун много публиковался и участвовал в выставках. Он занимал должности декана худ. ф-та Хэбэйского пед. ин-та (*Хэбэй шифань сюэ-юань*), зам. пред. Тяньцзиньского, а затем Гуансийского филиалов Союза деятелей иск-ва (*Мэйшуцзя сехуй*), главы Гуйлиньской академии живописи (*Гуйлинь хуа-юань*) и пр.

В тв-ве Ли Ло-гуна кисть и резец органично дополняют друг друга, сохраняя свою специфику. Естественность и свобода его пластич. решений — результат напряженной работы над каждым элементом композиции. Несмотря на нерегулярное расположение знаков и разнообразие их размеров, его композициям свойственна ясная упорядоченность. Соотношение доминирующих элементов и второстепенных глубоко продумано и разнообразно в своих вариациях. Каллиграф пишет кистью с подстриженным кончиком и окунает ее в тушь не целиком, а только с боков. За счет этого тушь прокрашивает края черт, оставляя посередине просветы фона. Ли Ло-гун часто использует непроквасцованную бумагу, образующую заметные подтеки туши. Богатство колористических эффектов сближает его каллиграфию с живописью, но не растворяет в ней, как то имело место в тв-ве многих кит. художников XX в., пробовавших свои силы в каллиграфии. В интерпретации Ли Ло-гуна исчезает само различие между линией и пятном, между движением кисти и собств. разливом туши. Экспериментируя с формами, Ли Ло-гун усиливает изобразительность отдельных элементов текста, что не мешает им быть узнаваемыми в качестве иероглифич. знаков. Он тяготел к крупным форматам. На протяжении неск. лет неоднократно прописывал стихотворение **Цао Цао** (155–220; см. т. 3) «Шэнь гуй» («Божественная черепаха»). Переехав в 1978 в Гуйлинь, выполнил эту поэму в размере × 6 м. Почерк, к-рым работает мастер, невозможно определить по традиц. почерковой классификации. Ли Ло-гун соединяет шанскую иероглифику с поздненеолитич. пиктограммами и изображениями на ранних неолитич. сосудах. Он ищет единые принципы визуальной символики и концентрируется на праформах кит. пластики.

В 80-е Ли Ло-гун вместе с Хуан Мяо-цзы (род. 1914) и Гу Ганем (род. 1942) становится основоположником нового направления *Сяньдай шуфа* (Совр. каллиграфия) и участвует в орг-ции знаменитой выставки (1986) в Пекине, на к-рой модернистские течения в каллиграфии впервые заявили о себе на всю страну.

Благодаря деятельности Ли Ло-гуна Гуйлинь стал центром новой каллиграфии, а его творч. достижения дали осн. импульс к развитию экспериментальной каллиграфии кон. XX в. В последние годы жизни мастер выступил наставником целой плеяды молодых каллиграфов. Он требовал от них, чтобы любые новации основывались на фундамент. знании традиции. Его напутствие молодежи звучит категорично и строго: «В каллиграфии необходимо всесторонне изучить эстетику прошлых династий, нельзя писать только на озарении. Надо многое прочесть». Ведущий реформатор каллиграфич. традиции в точности выполнил ее гл. требование — движение вперед должно быть движением вспять.

***** Сяньдай шуфа: Сяньдай шухуа сюэхуй шуфа шоучжань цзопиньсюань (Современная каллиграфия: каталог выставки произведений каллиграфии, организованной Науч. обществом современной каллиграфии и живописи). Пекин, 1986. ****** *Чжу Жэнь-фу*. Чжунго сяньдай шуфа ши (История современной китайской каллиграфии). Пекин, 1996; *Barrass G.S.* The Art of Calligraphy in Modern China. L., 2002.

В.Г. Белозёрова

ЛИНЬ [2]

临

Линь [2] — копирование каллиграфич. и живописных произведений. Фонд худ. наследия традиц. иск-ва Китая состоит как из подлинников каллиграфич. и живописных произведений, так и копий с них, к-рые в ряде случаев имеют не меньшую ценность, чем оригиналы. Прежде всего копирование — это эффективное средство обучения, без овладения его приемами невозможна выработка профессиональной техники письма. Самые искусные мастера занимались копированием и делали это до глубокой старости. В трактатах по каллиграфии упоминается о 300–500 копиях с одного памятника, к-рые выполнял мастер, прежде чем добивался необходимого ему сходства. Для корифеев каллиграфии и живописи копирование было не просто профессиональной разминкой, но особой формой тв-ва, точнее, «сотворчества» с автором подлинника.

В тех случаях, когда оригинал был недоступен, копировали также копии и даже оттиски (**кэ-те**) с них. Нередко кит. исследователи имеют дело с копиями, выполненными с одной из серии предшествующих копий, что значительно осложняет экспертизу работ. Различаются след. способы копирования. Первый из них производится через кальку и называется *мо* [*5*], а также *го-тянь* или *сян-та*. Кальку помещают на копируемый образец иногда на просвет окна и обводят черты тонким контуром светлой тушью, а затем закрашивают тушью более темного тона. Такое копирование позволяет передать форму черт и их расположение, но сковывает динамику и ритмику каллиграфич. пластики. Поэтому его используют лишь в период ученичества и первичного изучения памятника. Второй способ называется *дуй-линь* («копирование насупротив»). Произведение находится перед копиистом, к-рый, хотя и стремится к сходству, может позволить себе неизбежные даже для опытных мастеров мелкие отклонения, стремясь передать динамику каллиграфич. пластики. Методика *мо-линь* совмещает в себе первый и второй варианты копирования. Хорошо видные сквозь кальку черты обводятся контуром и закрашиваются, а плохо различимые черты дописываются на глазок. При этом черты получаются более живыми и энергичными, чем при первом способе копирования. Недостаток состоит в неточном воспроизведении тональности оригинала и в неполном сходстве черт, к-рые нередко смещаются, и композиция теряет присущую ей цельность. Тем не менее такая техника была широко распространена, и когда копиист являлся виртуозом своего дела, его работа вводила в заблуждение не одно поколение экспертов. При третьем способе *бэй-линь* [*1*] («копирование спиной [к оригиналу]») работают, не глядя на образец, что требует тренированной зрительной памяти, но даже и в этом случае полного внешнего сходства достигнуть трудно, однако возможно выразить собств. видение худ. содержания памятника, что повышает ценность копии независимо от расхождений с оригиналом.

Способ *фан* [*5*], именуемый также *мо-сяо* (свободное копирование) или *мо-фан* (импровизационное копирование), подразумевает вольное обращение с оригиналом и выполнение копий со значит. отклонениями от него. Добиться успеха в данном виде копирования было возможно только после многолетнего тщательного изучения тв-ва конкретного мастера. Доскональное знание стиля позволяло копиисту воспроизводить оригинал и импровизировать на тему произведения, к-рое он не видел иногда в течение долгого времени. При творч. копировании оригинал и его воспроизведение сравнивали с «двумя гусями, летящими парой, [как] облака, уносимые сквозь необъятность лазурного неба на расстояние десяти тысяч *ли*, каждый пребывал там, куда его несет собственный порыв» (пер. Е.В. Завадской). Подобные копии, если их выполнял выдающийся мастер, ценились наравне с подлинниками. В тв-ве всех известных каллиграфов копии-импровизации занимали самое видное место и составляли весомую часть их наследия.

Мастера каллиграфии владели всеми методами копирования и использовали их сообразно своим целям и возможностям. Совр. исследователь Чжу Жэнь-фу пишет: «Копируя стелы, кто ухватывает дух (*шэнь* [*1*]), кто — ритм, кто — формальные нормы, кто — линии сил (*ши* [*5*]), кто — работу кисти, кто — циркуляцию энергии (*син ци*), кто — структуру композиции, — всё по отдельности... Таков удел „каллиграфических рабов“ (*шу ну*)». И только выдающийся мастер может передать в копии все эти аспекты каллиграфич. произведения в их целостности.

** *Белозёрова В.Г.* Роль копии и копирования в художественной традиции Китая // Экспертиза и атрибуция произведений изоискусства. М., 1997; *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи Старого Китая. М., 1983; *Ван Дун-лин.* Шуфа ишу (Искусство каллиграфии). Ханчжоу, 1986; *Во Син-хуа.* Линь шу чжинань (Руководство по копированию каллиграфических произведений). Шанхай, 2004; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго сяньдай шуфа ши (История современной китайской каллиграфии). Пекин, 1996.

В.Г. Белозёрова

ЛИНЬ САНЬ-ЧЖИ

林散之

Линь Сань-чжи, Линь Линь, прозв. Сань-чи, Цзо-эр и др. 1898, Няоцзян (уезд Хэсянь, пров. Аньхой), — 1989. Поэт, каллиграф, живописец.

Был выходцем из бедной семьи. Талант и трудолюбие открыли перед крестьянским сыном доступ к хорошему образованию. Изучать каллиграфию Линь Сань-чжи начал в 16 лет с копирования стел (**бэй [4]**) дин. Тан (618–907). В 20 лет уже содержал себя на средства от продажи своих каллиграфич. и живописных работ. Желая продолжить обучение, приехал в 1929 в Шанхай, где на протяжении трех лет посещал уроки живописи **Хуан Бинь-хуна** и одновременно прошел полный курс каллиграфич. подготовки. Досконально изучил все эталонные произведения уставных почерков, но специализироваться в скорописи мастер начнет только в 60-летнем возрасте. Помимо этого в 1930-е Линь Сань-чжи увлекся **буддизмом** (см. т. 1) и **боевыми искусствами** (см. Общ. разд.). Тому и другому он учился в мон. Шаолинь. Освоенные практики позволят Линь Сань-чжи сохранить редкую физ. силу вплоть до 90-летнего возраста. В 1947 он преподает в ун-те г. Хэфэй (пров. Аньхой). После 1949, не будучи членом КПК, долго работает на мелких должностях и только в 1963 становится преподавателем Нанкинской академии каллиграфии и живописи (*Наньцзин шухуа юань*). Линь Сань-чжи любил простой образ жизни и отличался непосредственностью поведения; среде интеллектуалов он предпочитал об-во монахов и отшельников из крестьян. Поверив в социализм как в возможность достичь лучшей жизни для простого народа, он с глубокой скорбью воспринял события **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4), не обошедшей его преследованиями. Похоронив жену, мастер в 1966 внезапно уезжает из Нанкина, и репрессивные органы на время о нем забывают. Линь Сань-чжи живет то в Янчжоу, то в Уцзине (пров. Цзянсу), где преподает каллиграфию немногочисл. группе учеников. Желая уберечь их от неприятностей, он тренирует их исключительно на прописывании сочинений **Мао Цзэ-дуна** (см. также т. 3, 4). Его позднюю скоропись отличает тонкость удлиненных линий, жестко прописанных почти сухой кистью. В каллиграфич. традиции подобная манера письма называется «скоропись железной проволоки» (*те сянь цао*). Развитие стиля каллиграфа шло в русле «направления изучения стел» (*бэй-сюэ-пай*) и постепенно эволюционировало от письма в жесткой манере с подчеркнуто усиленным «остовом» (*гу* [*6*]) в 60-летнем возрасте к мягкой пластике лаконично прописанных черт на седьмом десятке лет. В 75 лет мастер приходит к углубленному пониманию всего каллиграфич. наследия, а к 90-летию он достигает спокойной сдержанности, в своей одухотворенности воплощающей «правильность без правил» (*фа у фа*).

Мастер работал кистью из длинного овечьего волоса, к-рую он предварительно пропитывал чистой водой и лишь после того окунал в раствор густо натертой туши. Данный прием осветляет тушь и позволяет прописывать нек-рые иероглифы почти бесцветной тушью. Линь Сань-чжи назвал свою технику туши «древние скудные подтеки вороного тона, наполовину обесцвеченные» (*гу шоу ли ли бань у мо*). Внешне это напоминает технику «летящее белое» (*фэй бай*), но создает больше тональных вариаций. Минимизируя кол-во туши в чертах, сокращая их формы и увеличивая расстояния между знаками, каллиграф активизирует пустотность белого фона, превращая его в интенсивную, энергетически заряженную среду. Общекит. слава пришла к Линь Сань-чжи только в 80-е, когда его признали одним из лучших поэтов и каллиграфов XX в. В истории кит. каллиграфии XX в. он блистательно завершил линию преемственности **Шэнь**

Инь-мо — У Юй-жу (1898–1982) и сумел, как и они, передать свой опыт молодому поколению мастеров. Наиб. талантливым учеником Линь Сань-чжи считается Ван Дун-лин (род. 1945).

** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго сяньдай шуфа ши (История современной китайской каллиграфии). Пекин, 1996; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Barrass G.S.* The Art of Calligraphy in Modern China. L., 2002.

В.Г. Белозёрова

ЛИ СИН

李行

Ли Син. Род. 1930, Шанхай. Один из ведущих режиссеров Тайваня. В 1952 пришел в кино как актер, затем перешел в режиссуру. Одно время снимал комедии на тайваньском диалекте, с 1963 — фильмы на общенац. языке. Неоднократный призер тайваньского МКФ «Золотой конь». Лучшие фильмы: «Кэнюй» («Девушка среди устриц»), «Ванъян-чжунды итяо чуань» («Челн в бурном море») — об инвалиде, преодолевающем физич. немощь, «Янъя жэньцзя» («Птичница») — непритязательная сельская пастораль, «Цю цзюэ» («Осенняя казнь») — первый фильм Тайваня, показанный летом 1995 по российскому ТВ, «Биюнь тянь» («Небо лазоревых облаков»), «Лу» («Дорога»), «Юаньсянжэнь» («Соплеменник»). Привержен традиц. повествовательному методу, однако внимателен к человеку, его психологии.

** Дандай чжунго дяньин (Современное китайское кино). Т. 1–2. Пекин, 1989; *Ду Юнь-чжи.* Чжунго дяньин ши (История китайского кино). Т. 1–3. Тайбэй, 1972; *Чэнь Фэй-бао.* Тайвань дяньин шихуа (Беседы по истории тайваньского кино). Пекин, 1988; *Чэнь Мо.* Бай нянь дяньин шаньхуй (Оглядываясь на столетие кино). Пекин, 2000.

См. также лит-ру к ст. **Ли Хань-сян**.

С.А. Торопцев

ЛИ СЫ-СЮНЬ

李思訓

Ли Сы-сюнь, Ли Цзянь-цзянь. 651/653/657, пров. Ганьсу, — 716/718. Член имп. фамилии, занимал целый ряд гос. постов — управляющего обл. Цзянду, помощника начальника Приказа по делам имп. семьи, старшего военачальника (генерала) левого крыла дворцовой стражи. Вместе с **Ван Вэем** (см. также т. 3) является одним из родоначальников жанра *шань-шуй* («горы–воды»). В противовес линии на развитие лирического, аскетичного пейзажа монохромной тушью заложил основы для становления декоративного, празднично-торжественного, полихромного пейзажа с преобладанием сине-зеленой гаммы и возможным присутствием подкраски золотом. Письмо Ли Сы-сюня отличается крепостью, тонкостью и плотностью, введением особых приемов штриховки горных массивов. Его традиции были продолжены сыном **Ли Чжао-дао**. Стиль живописи отца и сына, дополненный впоследствии экспрессивно-резкой, жесткой манерой письма в рамках тушевой монохромной гаммы, в традиц. кит. искусствоведении был отнесен к т.н. сев. школе (*бэй-цзун*; см. **Нань-бэй-цзун**). Среди дошедших до нас произведений — «Парусники на реке, дворцовые постройки среди деревьев»; «Путешествие императора Мин-хуана в Шу» (Нац. музей Гугун, Тайбэй); «Закат над морем» (Ляонинский пров. музей, Шэньян).

С.Н. Соколов-Ремизов

ЛИ СЯО-ЛУН

李小龍

Ли Сяо-лун, Брюс Ли. 1940–1973. Киноактер Гонконга. Снимался с 8 лет. Стал мастером *ушу*, одним из семи лучших в мире. В 1971 начал сниматься в боевиках *кунфу* как актер, а затем и как режиссер. Наиб. известный фильм — «Мэн лун го цзян» («Свирепый дракон пересекает реку»). В 1973 погиб при невыясненных обстоятельствах. Персонажи Ли просты и человечны, лишены традиц. стандартных признаков Непобедимого Героя, однако окружены на экране некой мистической аурой, исходящей от энергетики исполнителя. Эти фильмы вывели жанр *кунфу* на междунар. уровень и породили мн-во продолжателей.

* Чжунго да байкэ цюаньшу. Дяньин (Большая китайская энциклопедия. Кино). Пекин, 1991; Чжунго дяньин да цыдянь (Большой словарь китайского кино). Шанхай, 1995; *Чэнь Мо.* Бай нянь дяньин шаньхуй (Оглядываясь на столетие кино). Пекин, 2000.

С.А. Торопцев

ЛИ ТАН

李唐

Ли Тан, Ли Си-гу. 1050?, обл. Хэян (совр. уезд Мэнсянь пров. Хэнань), — 1130? Один из ведущих художников эпохи Южная Сун (1127–1279).

Жизненный путь прослеживается только с 1101, когда ему исполнилось не менее 50 лет: его имя было внесено в списки студентов, поступивших в тот год в Академию живописи (**Хуа-юань**). По завершении обучения был зачислен в ее штат и еще через неск. лет (1111) выдержал экзамен для повышения по службе. Выполненная им экзаменац. работа удостоилась особой похвалы имп. Хуй-цзуна (**Чжао Цзи**, 1101–1125), последнего действующего монарха дин. Северная Сун (960–1127), к-рый лично курировал деятельность Академии живописи. В самом конце правления Хуй-цзуна (1124) Ли Тан получил назначение на высший академич. пост *дай-чжао* («ожидающий императорских указаний»). По всей вероятности, он уже тогда пользовался широкой известностью среди высокопоставленных ценителей иск-ва. Во всяком случае, когда Ли Тан, спасаясь от нашествия чжурчжэней, вслед за двором бежал на Юг (терр. бассейна р. Янцзы), то имп. Гао-цзун (Чжао Гоу, 1127–1164), основатель дин. Южная Сун, личным решением назначил его главой Академии живописи, воссозданной в новой столице Китая (г. Линьань, на месте совр. г. Ханчжоу, пров. Чжэцзян). Известно, что этот монарх исключительно высоко ценил познания Ли Тана в обл. живописи и его собственное тв-во, ставя произведения художника вровень с шедеврами прославленных мастеров эпохи Тан (618–907). В письм. источниках, относящихся к пер. Южная Сун, приведено немало восторженных отзывов о тв-ве Ли Тана.

В разл. музейных и частных коллекциях сохранилось ок. 40 работ (свитков и альбомных листов), приписываемых Ли Тану. Судя по этим произведениям и лит. источникам, он работал в нескольких разновидностях жанров *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур» и *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», привнося в них определенные новации.

Для жанра *жэнь-у* главной новацией стало обращение к повседневной жизни и создание незатейливых, отмеченных добродушным юмором жанровых сцен. Одной из лучших работ такого рода признается картина Ли Тана «Цзю ай ту» («[Лечение] старика прижиганием», вар. «Сельский лекарь», 68,8×58,7, шелк, тушь, краски, Нац. музей Гугун, Тайбэй). На ней изображена колоритная группа, расположившаяся посередине сельской дороги, ведущей к мосту, в центре — лекарь и пациент. Врач, показанный сидящим на низкой скамейке в профиль к зрителю, с искренним воодушевлением и профессиональным интересом делает прижигание на спине пожилого крестьянина (*ай* [*3*] — «мужчина после 50 лет»). Лицо больного искажено страдальческой гримасой; его удерживают на месте два молодых крестьянина (скорее всего, сыновья) с лицами сурово-сосредоточенными под влиянием важности момента и сознания собств. роли в операции. Ирония художника сквозит также в контрасте между «приземленной» жанровой сценой и утонченным изображением раскидистого дерева, словно скопированного с пейзажного свитка. Вынесенное на ближний план и занимающее почти всю левую часть картины, оно играет важную композиционную роль, организуя худ. пространство по диагональному принципу, позднее принятому в иск-ве эпохи Южная Сун.

Отдельную тематич. группу в жанровой живописи Ли Тана составляют картины с изображением быков, к-рые обычно показаны на фоне сельского пейзажа или бытовых сцен. С этой группой произведений связано возникновение особого сюжетного направления, посвященного разработке темы изображений буйвола с мальчиком-пастухом. По мнению нек-рых исследователей (напр., J. Cahill), подобные картины обозначали «бегство» человека от городской жизни, понимаемой как символ суетной повседневности.

Интересные новации прослеживаются в пейзажной живописи Ли Тана, как показывает в первую очередь картина «Вань хо сун фэн ту» («Сосны [на] ветру [посередине] тысяч ущелий/долин», вар. «Сосновый ветер в ущельях», «Сосны на ветру в бескрайних долинах», 188,7×139,8 см, шелк, тушь, краски, Нац. музей Гугун, Тайбэй). Она была создана Ли Таном еще в 1124 и остается единственной его датированной работой. На свитке представлен вид горного массива, занимающего собой средний план и фланкированного по сторонам двумя отдельно стоящими вершинами. На первый взгляд эта картина вторит пейзажам **Фань Куаня**, знаменитого пейзажиста X в., причем сходство усиливается очевидной в том и др. случаях общностью технич. приемов, используемых для передачи фактуры камня и воды, к примеру, т.н. текстурных мазков, получивших в теории живописи название «борозды от ударов большого топора» (*дафупи-цунь*). Однако при внимательном рассмотрении видно, что Ли Тан во многом отходит не только от живописи Фань Куаня, но и от северосунского академич. пейзажа в целом. По контрасту к тяжелым массивным формам переднего плана он изображает тающие, теряющиеся в дымке дали, тонкие стволы деревьев, увенчанные изящными, словно кружевными, кронами, широкий простор неба, не нависающего над землей,

а уходящего ввысь. В отличие от произведений Фань Куаня, создававших ощущение присутствия зрителя в беспредельном мире природы, пейзаж Ли Тана подчеркнуто ограничен краями свитка, тем самым композиция сочетается с общим настроением картины, переданным в очень элегантной, но холодновато-сдержанной живописной манере. По единодушному мнению совр. исследователей, пейзажи Ли Тана знаменуют собой переход от стиля северосунской академич. школы и господствовавших в ней «панорамно-монументальных» видов к южносунскому академич. ландшафту. Характерными приметами нового стиля и тв-ва Ли Тана, в частности, считаются отказ от всеобъемлющего восприятия природы как воплощения Вселенной (в формальном отношении проявляющийся в дискретности худ. пространства, при к-рой пейзаж оказывается разбитым на более или менее самостоятельные фрагменты) и снижение внутр. напряжения картин при возрастании их эстетич. привлекательности.

Важной новацией тв-ва Ли Тана признано и создание композиций на тему «любования природой», обусловившее введение в пейзаж человеческих фигур в состоянии спокойного общения или медитативного созерцания. Выразительным образцом подобных сцен выступает альбомный лист «Цзо ши кань юань ту» («Сидя на камнях, взирают на облака», 27,7×30 см, шелк, тушь, краски, Нац. музей Гугун, Тайбэй), выполненный в манере «тщательной кисти» (**гун-би**) с использованием интенсивных сине-зеленых тонов. Пейзаж воспроизводит горное ущелье с вздымающимися скалами и крутыми склонами, поросшими деревьями, кроны к-рых эффектно вырисовываются на фоне дымки, закрывающей верхнюю часть ущелья. В нижней правой части картины изображены два человека, сидящие прямо на каменных глыбах и наслаждающиеся великолепием, открывшимся их взору.

По мнению исследователей, появление сцен «любования» пейзажем как отдельного живописного сюжета отражает серьезные изменения, наметившиеся в кит. иск-ве на рубеже XI–XII вв. и связанные с осознанием самоценности процесса созерцания природы. Тв-во Ли Тана знаменует этап апробации этого сюжета в живописной практике. В отличие от последующих художников этого мастера интересовали обе стороны — субъект и объект, мир и человек, но отрешенное внимание живописца побуждало его все же более пристально исследовать человека — субъективную «составляющую» Вселенной и процесса постижения мира.

Вариацией на ту же тему является еще одна известная работа Ли Тана — «Цай вэй ту» («Сбор повилики», 27,2×90,5 см, шелк, тушь, краски, Музей Гугун, Пекин), часто рассматриваемая в качестве произведения на ист. темы, т.к. она написана по мотивам легенды о знаменитых персонажах древности — братьях-чиновниках Бо И и Шу Ци. Не желая служить властям дин. Чжоу (XI–III вв. до н.э.), покорившим родное для них гос-во Шан-Инь (XVII–XI вв. до н.э.), они бежали в горы и погибли голодной смертью. В последующей традиции, в первую очередь в **конфуцианстве** (см. т. 1), братья почитались воплощениями образа благородной личности (**цзюнь цзы**; см. т. 1), готовой пожертвовать жизнью во имя верности моральным принципам. Совр. исследователи (напр., A. Murck) высказывают предположение о полит. злободневности этой картины Ли Тана и о наличии в ней завуалированного восхваления действий правящего режима, т.к. она была создана в 1102, после канонизации Бо И и Шу Ци. Однако с худ. точки зрения ее ничто, кроме названия, не связывает с легендой о братьях-мучениках: пейзаж исполнен безмятежности, фигуры персонажей, сидящих под широкой кроной сосны и как будто ведущих неторопливую беседу, не содержат и намека на страдания легендарных братьев или их грядущую гибель. В тв-ве Ли Тана явно наметился переход от иллюстрации эпизодов нац. истории к псевдоисторическим композициям, в к-рых обращение к древности было лишь условным худ. приемом.

Тематические и стилистич. новации Ли Тана имели большое влияние на южносунскую академич. живопись, сказавшееся в тв-ве двух ее ведущих представителей — **Ма Юаня** и **Ся Гуя**.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Осенмук В.В.* Чань-буддийская живопись и академический пейзаж в период Южная Сун (XII–XIII века) в Китае. М., 2001; *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго лидай хуйхуа. Гугун боугуань цзан хуацзи (Китайская живопись различных исторических эпох. Коллекция живописных произведений из собрания Музея Гугун). Т. 3. Пекин, 1982; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 3. Пекин, 1986; Чжунго хуйхуа цюаньцзи (Полное собрание произведений китайской живописи). Т. 3. Ханчжоу, 1997; *Cahill J.* The Art of Southern Sung China. New York–Tokyo, 1962; *Murck A.* Poetry and Painting in Song China. The Subtle Art of Dissent. Harvard, 2000; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 2–3. L., 1958; *Sullivan M.* Symbols of Eternity: Landscape Painting in China. Stanf., 1979.

М.Е. Кравцова

ЛИ ХАНЬ-СЯН

李翰祥

Ли Хань-сян. 1926–1997. Крупный режиссер Гонконга (до 1963 и после 1971) и Тайваня. Снял более 80 фильмов. Неоднократный лауреат Тайваньского международ. кинофестиваля «Золотой конь» и Азиатско-Тихоокеанского МКФ. Фильм «Ян-гуйфэй» (история трагич. любви танского императора и его наложницы) получил в Каннах спец. приз за интерьерные съемки. Основанная им компания *Готай* стимулировала бурное развитие частного кинопроизводства на Тайване. Лучшие фильмы: «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай» (снят по кит. народной легенде «**Лян Шань-бо юй Чжу Ин-тай**»; см. т. 3), «Ян-гуйфэй», «Дун нуань» («Зимнее тепло»), «Си Ши» (костюмный фильм о древней красавице), «Хошао Юаньминъюань» («Сожжение дворца Юаньминъюань»). Умер на съемках телефильма еще до воссоединения Гонконга с КНР, похоронен на правительств. кладбище Бабаошань в Пекине.

** *Торопцев С.А.* Кинематография Тайваня. М., 1998; *Цзяо Сюн-пин.* Тайвань синь дяньин (Новое кино Тайваня). Тайбэй, 1990; Чжунго да байкэ цюаньшу. Дяньин (Большая китайская энциклопедия. Кино). Пекин, 1991; Чжунго дяньин да цыдянь (Большой словарь китайского кино). Шанхай, 1995; Taiwan Films. Taipei, 1993.

С.А. Торопцев

ЛИ ХУАНЬ-ЧЖИ

李煥之

Ли Хуань-чжи. 02.01.1919, Сянган/Гонконг, — 19.03.2000, Пекин. Знаменитый композитор, дирижер, музыковед. В 1936 поступил в Шанхае в Гос. муз. высшее учебное заведение (*Голи иньюэ чжуанькэсюэсяо*), где изучал гармонию у Сяо Ю-мэя (1884–1940). В авг. 1938 прибыл в Яньань и продолжил образование в Академии искусств им. Лу Синя на муз. факультете и в аспирантуре, изучая композицию и дирижирование у **Сянь Син-хая**, о к-ром впоследствии написал статью, переведенную на рус. яз. (1958). Затем там же преподавал, а с окончанием войны стал деканом муз. факультета института искусств Северокитайского объединенного ун-та (*Хуа-бэй ляньхэ дасюэ*) в Чжанцзякоу/Калгане (пров. Хэбэй). После провозглашения КНР руководил коллективом муз. работников Центральной муз. академии (*Чжуньян иньюэ сюэюань*), Центральным ансамблем песни и танца (*Чжуньян гэ-у туань*), Центральным нац. музыкальным ансамблем (*Чжуньян миньцзу юэ-туань*). Последний, организованный в февр. 1960, включает в себя филармонический оркестр нац. инструментов из ста с лишним человек, хор и творческо-исследовательскую группу. Этот коллектив в авг. 2000 участвовал в церемонии открытия в ООН (Нью-Йорк) фестиваля «Поход китайской культуры по США», с 2002 ежегодно дает правительств. новогодние концерты во Дворце Собрания народных представителей (Пекин), а 23.08.2003 выступил в Мариинском театре (СПб.), где, в частн., исполнил «Танец с саблями» А.И. Хачатуряна в обработке Сюй Чжи-цзюня. С 1954 Ли Хуань-чжи был непременным секретарем, а с 1985 по 1999 — пред. Кит. союза музыкантов (*Чжунго иньюэцзя сехуй*).

С детства интересовался нар. музыкой и в своих произведениях широко использовал нар. инструменты. С 1935 писал песни, среди к-рых, в частн., «Му-ян ай-гэ» («Пастушья элегия») на стихи-*цы* [*Л*] **Го Мо-жо** (см. т. 3, 4) и «Хуан хуа цюй» («Песнь о желтых цветах») на стихи-*цы* [*Л*] Цзян Гуан-цы (1901–1931). С 1937 во время Войны сопротивления Японии участвовал в антияпонском движении творч. интеллигенции, сотрудничал с **Пу Фэном** (см. т. 3) и др. поэтами-патриотами, написал песни «Сямэнь цзы чан» («Сямэнь/Амой запевает/восстает») на стихи-*цы* [*Л*] Янь Фэна и «Баовэй цзуго» («Защитим отечество») на стихи-*цы* [*Л*] Кэ Фэна. В 1940–1950-е создал свыше 300 вокальных произв., в т.ч. знаменитую, любимую **Чжоу Энь-лаем** (см. т. 4) революц. песню «Шэхуйчжуи хао» («Социализм — хорошо» / «Да здравствует социализм!», 1957) на стихи-*цы* [*Л*] Си Яна. Сочинял музыку к кино, напр. к фильму Се Те-ли «Бао фэн чжоу юй» («Ураган и ливень», 1961; снят по роману «Ураган» **Чжоу Ли-бо**; см. т. 3). В 1955–1956 написал четырехчастную оркестровую сюиту «Чунь-цзе цзу-цюй» («Новогодняя сюита» / «Сюита Праздника весны»), к-рая регулярно исполняется на новогодних концертах. Дирижировал хором на торжеств. концертах, оперой «Бай мао нюй» («Седая девушка»). В 1957 Пекинский молодежный любительский хор под его рук-вом завоевал золотую медаль на 6-м Междунар. фестивале молодежи и студентов в Москве. Ему принадлежат теоретич. труды: «Цзоцюй цзяочэн» («Курс композиции»), «Цзэньян сюэси цзоцюй» («Как изучать композицию». Пекин, 1959), «Иньюэ чуаньцзо сань-лунь» («Отдельные суждения о музыкальном творчестве». Пекин, 1979), «Миньцзу миньцзянь иньюэ сань-лунь» («Отдельные суждения

о национальной народной музыке». Цзинань, 1984), «Лунь цзо цюй ишу» («Суждения об искусстве композиции». Шанхай, 1985) и др.

* Ли Хуань-чжи шэнъюэ цзопинь сюаньцзи (Избранные вокальные произведения Ли Хуань-чжи). Пекин, 1996; Дандай Чжунго иньюэ (Музыка современного Китая) / Гл. ред. Ли Хуань-чжи. Пекин, 1997; *Ли Хуань-чжи, Хун Ци.* Ли Хуань-чжи ды чуанцзо шэн-я (Творческая жизнь Ли Хуань-чжи). Пекин, 1999; Ли Хуань-чжи иньюэ вэньлунь цзи (Собрание музыковедческих работ Ли Хуань-чжи) / Сост. Ли Цюань. Пекин, 2009; *Ли Хуань-чжи.* Творческий путь Си Син-хая // О китайской музыке. Вып. 1. М., 1958, с. 120–142. ** *Цай Мэн.* Иньюэ яньцзю (Музыкальные исследования). Пекин, 2006; *он же.* Ли Хуань-чжи ды лилунь чжушу цзи ци лиши гунсянь (Теоретические произведения Ли Хуань-чжи и их вклад в историю) // Иньюэ яньцзю (Исследования музыки). Пекин, 2008, № 4; Чжунго да байкэ-цюаньшу. Иньюэ. Удао (Большая китайская энциклопедия. Музыка. Танец). Пекин, 1998.

А.И. Кобзев

ЛИ ЧЖАО-ДАО

李昭道

Ли Чжао-дао. VIII в. Один из крупнейших живописцев эпохи Тан (618–907), основоположников жанра пейзажной живописи *шань-шуй* (*хуа*) («живопись/изображения гор и вод»).

Фигурирует в истории кит. живописи вместе со своим отцом **Ли Сы-сюнем**. Родственники правящего дома (дома Ли) империи Тан, они оба активно участвовали в современной им полит. жизни страны. Ли Сы-сюнь был заметным действующим лицом событий кон. VII — нач. VIII в., сопровождавшихся уходом с полит. сцены императрицы **У-хоу** (624–705; см. т. 4) и обострением борьбы за власть после ее смерти; он дослужился (713) до генеральского чина (*да-цзянцзюнь*). С сер. периода правления имп. Сюань-цзуна (713–756) прослеживается офиц. карьера самого Ли Чжао-дао, к-рый занимал администр. посты в центр. ведомствах, в т.ч. должность *шэ-жэнь* (придворный чин с различными функциями) в Императорском секретариате (*Чжуншу*). Впоследствии за отцом и сыном Ли установились прозвания «Большой генерал/полководец Ли» (*Да Ли цзянцзюнь*) и «Малый генерал/полководец Ли» (*Сяо Ли цзянцзюнь*).

Как художники, Ли Сы-сюнь и Ли Чжао-дао традиционно считаются основателями северной школы (*бэй-цзун*; см. **Нань-бэй-цзун**), или придворно-академич. школы пейзажа. В совр. искусствоведении она признается одним из двух генеральных направлений кит. пейзажной живописи — *бэйфан шань-шуй хуа-пай* (северное пейзажное направление). При этом их тв-во реально подтверждено единств. произведением, к-рое сохранилось в копии XI–XII в., — «Мин-хуан син Шу-го ту» («[Император] Мин-хуан осчастливил [своим приездом] царство Шу», вар. «Путешествие императора Мин-хуана в Шу», 55,9×81 см, Нац. музей Гугун, Тайбэй). Эта картина, посвященная поездке имп. Сюань-цзуна в Сычуань, обычно приписывается Ли Чжао-дао либо считается совместным творением отца и сына Ли.

Сцена запечатлела императорский кортеж среди горных круч Сычуани. Являясь (как это было у **Гу Кай-чжи** и **Чжань Цзы-цяня**) фоном худ. повествования, пейзаж здесь не просто занимает бóльшую часть пространства свитка, но и тяготеет к превращению в самоценную «величину». Пестрый императорский кортеж, показанный в виде струящийся тонкой ленты на переднем плане свитка, ничтожно мал в соотношении с элементами горного ландшафта и воспринимается как второстепенная деталь композиции. Миниатюрные размеры не помешали художнику исполнить фигуры людей и лошадей с удивительной реалистичностью и тщательностью, что заметно в передаче нюансов одеяний персонажей и конского убранства, позволяя, напр., разглядеть даже число косичек в гривах скакунов.

К наиб. значительным худ. приметам танского пейзажа на этой картине относятся, во-первых, монументальная величественность горной панорамы; во-вторых, трактовка гор в виде нагромождения пиков, образованных причудливыми выступами и крутыми склонами, резко вздымающимися над облаками. Умопомрачительный масштаб гор, адекватный космическому размеру самой Вселенной, подчеркнут микроскопичностью деревьев, приютившихся на их вершинах и склонах. И в-третьих, примечателен сам набор способов изображения ландшафта на плоскости. Несмотря на графичность и в рисунке гор, пейзаж отражает стремление к передаче пространственности, намечаемой при помощи дальних планов с силуэтами горных массивов, скрывающихся в облаках, и, главное, за счет высоты горных пиков, панорама к-рых увидена как

будто с высоты птичьего полета. Картина отличается повышенной плотностью композиции и особой декоративностью, обусловленной в основном ее цветовым решением, использующим пронзительные синие и зеленые оттенки красок (на основе кобальта и меди) в сочетании с красными, белыми, черными и желтыми пятнами. Рисунок выполнен уверенными, резкими контурными линиями и насыщенными по цвету размывками; силуэты гор и всадников обведены по контуру золотой краской.

Все отмеченные худ. особенности картины Ли Чжао-дао представляются типологическими приметами кит. пейзажа в том его стилистич. варианте, к-рый зародился в академич. школе и впоследствии обозначался как «сине-зеленый» (*цинлюй-шэсэ*) или «золото-бирюзовый стиль» (*цзиньби-фа*, «правила/законы золота и бирюзы»). Этот вариант ландшафта находится у истоков «панорамно-монументального» пейзажа (по определению совр. искусствоведов), к-рый занял ведущее место в академич. живописи эпохи Северная Сун (960–1127).

Не исключено, что в русле «сине-зеленого стиля» наметился и несколько иной по настроению и трактовке натуры вариант пейзажа, к-рый справедливо рассматривать в качестве предтечи композиций на тему «любования природой», занявших важнейшее место в станковой живописи XII в. (в тв-ве **Ли Тана**, **Ма Юаня**, **Ся Гуя**). Он представлен в недавно атрибутированной картине Ли Сы-сюня «Цзян фань лоу гэ ту» («[Лодки], плывущие по реке [мимо] беседки [с] башней», 101,9×54,7 см, шелк, тушь, краски. Нац. музей Гугун, Тайбэй). Воспроизводящая павильон с ученым на берегу реки, она выполнена в вертикальном формате, очень редком в танской станковой живописи, и имеет уникальное для того времени диагональное построение композиции. Правую часть свитка занимает изображение скал, густо поросших сосновым лесом, левую — водное, фактически «пустое», пространство, на к-ром намечены три рыбачьи лодки. Необычно и преобладание изображений сосны (а не лиственных деревьев), выполненных к тому же в стилизованной манере. По интенсивности цветовой гаммы и доминированию синих и зеленых тонов эта композиция совпадает с картиной «Путешествие императора Мин-хуана в Шу», но предлагает иное колористическое решение, построенное на контрасте зелени сосен и киноварной яркости, вспыхивающей в красной крыше павильона.

* *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978.
** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *она же.* Искусство Китая, Альбом. М., 1988; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р., Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 2. Пекин, 1986; Чжунго хуйхуа цюаньцзи (Полное собрание произведений китайской живописи). Т. 1. Ханчжоу. 1997; *Loehr M.* The Great Painters of China. Oxf., 1980; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1. L., 1958; *Watson W.* Art of Dynastic China. N.Y., 1981.

М.Е. Кравцова

ЛИ ЧЭН

李成

Ли Чэн, Ли Сянь-си. 919?, уезд Инцю обл. Цинчжоу (совр. пров. Шаньдун), — 967, г. Бяньлян (совр. г. Кайфэн, пров. Хэнань). Один из ведущих мастеров пейзажа *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», эпохи Пяти династий (907–960) — нач. Северной Сун (960–1127).

Служебная карьера Ли Чэна, представителя боковой ветви правящего семейства (Ли) империи Тан (618–907), началась в царстве Позднее Чжоу (951–960) эпохи Пяти династий, где он примкнул к сторонникам основателя дин. Северная Сун и сразу же после ее воцарения получил почетный титул *гуанлу-чэн* («имеющий светлые заслуги») и был введен в рук-во только что созданной Академии живописи (**Хуа-юань**). В знаменитом трактате по истории живописи **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал») Го Жо-сюя (XI в.), этот художник, наряду с **Гуань Туном** и **Фань Куанем**, включен в когорту *сань цзя*, «трех [великих] мастеров», фигурирующих в научной лит-ре в качестве «трех великих пейзажистов X в.», признаваемых основоположниками основного в северосунской академич. живописи стилистич. направления в пейзаже, получившего у совр. исследователей назв. «панорамно-монументального стиля».

В трактате нач. XII в. «Сюань-хэ хуа пу» («Каталог живописи [периода правления под девизом] Сюань-хэ») перечислены 159 картин Ли Чэна, согласно др. письменным источникам, он создал ок. 300 произведений, но сохранилось лишь неск. копий XII–XIV вв. Наиб. близкими к подлинным работам мастера признаны: «Ду бэй хуй ши ту» («Читая стелу», вар. «Чтение стелы», 126,3×104,9 см, шелк,

тушь, Муниципальный музей, Осака), «Цин луань сяо сы ту» («Невысокий пик в ясную погоду с уединенным буддийским монастырем», вар., принятый в европ. лит-ре, — «Буддийский храм в горах после дождя», 118,8×56 см, шелк, тушь, краски, Музей искусств Нельсона–Аткинса, Канзас-Сити), «Мао линь юань сю ту» («Густой лес [и] далекие горные пики», 45,5×145,5 см, шелк, тушь, Ляонинский пров. музей, Шэньян) и «Яо фэн ци шу ту» («Нефритовые пики и драгоценные деревья», 24,1×36 см, шелк, тушь, краски, Нац. музей Гугун, Тайбэй).

Очевидна сюжетная и стилистич. неоднородность этих произведений, выполненных как в монохромной технике, так и в цвете. Особенно яркой гаммой обладает картина «Нефритовые пики и драгоценные деревья» благодаря контрастному сочетанию красно-коричневых, синих и зеленых пятен. В ней, как и в двух др. упомянутых работах, воспроизведен панорамный ландшафт. В картине «Читая стелу», напротив, показана камерная по содержанию сцена: всадник и пеший слуга стоят перед огромной каменной плитой, испещренной надписями, в окружении нескольких деревьев, растущих прямо из валунов, к-рые имитируют лесную чащу. Несмотря на указанные расхождения, в тв-ве Ли Чэна прослеживается несколько общих для него и принципиально важных для станковой живописи того времени худ. новаций. К ним относится прежде всего использование «диагональной» композиции, предполагающей сосредоточение большинства изображений в одном из углов полотна. Оставшееся «пустым» пространство при этом приобретает определенное, основанное на композиционном контрасте, эстетико-смысловое значение. Этот прием отчетливо виден и в картине «Читая стелу», правая часть к-рой наиболее информативна, в то время как в левой едва угадывается дорога, ведущая к туманной горной гряде.

Следующая новация Ли Чэна заключалась в изменении принципов изображения объектов ближнего плана. В отличие от пейзажей **Цзин Хао** и Гуань Туна, где горная панорама «вырастает» прямо из нижней кромки полотна, Ли Чэн помещает там лишь обрезанные краем свитка единичные детали — корни старой сосны, сухие древесные ветви, противопоставляя их глубине разворачивающегося ландшафта. И наконец, пейзажам Ли Чэна, подобно европ. живописи, свойственна фиксированная т.зр., предполагающая направленность взгляда «снизу вверх», с позиции стоящего на земле человека. Она не была типичной для кит. изобразительного иск-ва, стремящегося показать объект в неск. ракурсах одновременно: в приближении к нему и удалении от него, при рассмотрении его сверху, снизу и сбоку. Благодаря такой «подвижной» т.зр. («рассеянной перспективе») традиционная кит. живопись обладает особым оптич. эффектом, создавая у зрителя иллюзию свободного перемещения над землей, открывающего возможность видеть меняющиеся на глазах предметы и элементы ландшафта. Эксперименты Ли Чэна, не вышедшие за рамки его собств. тв-ва, тем не менее приоткрыли для кит. живописи новые потенциальные возможности структурирования худ. пространства.

Оригинальность стилистич. манеры Ли Чэна позволяла ему создавать картины, пронизанные романтич. настроением, за что теоретики живописи называли его первым художником, постигшим «прелесть лесного тумана и ровных полей». Мастер добивался специфич. эмоционального эффекта посредством акцентирования условных авторских трактовок элементов природы, при к-рых рисунок, напр., деревьев с узловатыми, мощными стволами и причудливо изогнутыми ветвями, выполненный особыми мазками (т.н. «клешня краба»), напоминал когти чудовища.

Тв-во и пед. деятельность Ли Чэна оказали существ. влияние на развитие академич. школы: он воспитал целую плеяду художников, среди них ведущего пейзажиста 2-й пол. эпохи Северная Сун — **Го Си**.

* *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978. ** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; *Самосюк К.Ф.* Го Си. М., 1976; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 3. Пекин, 1986; Чжунго хуйхуа цюаньцзи (Полное собрание произведений китайской живописи). Т. 2. Ханчжоу, 1999; Eight Dynasties of Chinese Painting. The Collection of the Nelson Gallery — Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art. Cleveland, 1980; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–3. L., 1958; *Sullivan M.* Symbols of Eternity: Landscape Painting in China. Stanf., 1979.

М.Е. Кравцова

ЛИ ЮН

李邕

Ли Юн, Ли Тай-хэ, прозв. Ли Бэй-хай. 678?, Янчжоу (пров. Цзянсу), — 747. Известный каллиграф стел (**бэй [4]**), чье иск-во ценилось кит. знатоками за то, что среди плеяды выдающихся мастеров, стремившихся приблизиться к достижениям знаменитого каллиграфа времени правления дин. Цзинь (265–420) **Ван Си-чжи** (см. **Эр Ван**, также т. 3), он достиг наивысших результатов. Его называли «рукой бессмертного в каллиграфии» (*шу чжун сянь шоу*). Стиль Ли Юна является соединительным звеном между цзиньским корифеем и тв-вом ведущего каллиграфа периода дин. Юань (1271–1368) **Чжао Мэн-фу**. Это стало возможным благодаря тому, что Ли Юн развивал свой стиль не путем внешн. подражания Ван Си-чжи, а через достижение внутр. созвучия творческих принципов. Если Ван Си-чжи добивался непроизвольной спонтанности утонышением пластики черт, то Ли Юн ее усиливал и уплотнял. Ему приписываются слова: «Похожий на меня — вульгарен; [тот, кто] учится у меня, — мертв», к-рые подчеркивают его убежденность в необходимости создания собств. стиля. К сожалению, произведения каллиграфа известны только по оттискам (**кэ-те**) и копиям (**линь [2]**) дин. Сун (960–1279). Одним из лучших примеров стиля Ли Юна почерком *синшу* считается стела в честь живописца **Ли Сы-сюня**. Стела «Ли Сы-сюнь бэй» была создана ок. 720; состоит из 30 стб. по 70 иероглифов в каждом. Стиль Ли Юна основывался на соединении двух почерков — *синшу* и *кайшу*. Его каллиграфия лишена строгой нормативности, характерной для танского устава, а чертам присуща нек-рая удлиненность пропорций, восходящая к произведениям каллиграфа периода правления дин. Южная Ци (479–502) Бэй И-юаня.

***** Суй Тан У-дай шуфа (Каллиграфия [эпох] Суй, Тан, Пяти династий) / Под ред. Ян Жэнь-кая. Пекин, 1989; Ли Юн шуфа (Каллиграфия Ли Юна) / Под ред. Чжу Гуань-тянь. Пекин, 1996; Суй Тан У-дай шуфа (Каллиграфия [эпох] Суй, Тан, Пяти династий) / Под ред. Ван Цзин-сяня. Пекин, 1998; Суй Тан У-дай мучжи (Погребальные эпитафии [эпох] Суй, Тан, Пяти династий) / Под ред. Гуань Да-чжуна. Пекин, 2002. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Чжу Гуань-тянь.* Тан-дай шуфа (Каллиграфия эпохи Тан). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сборник статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Ch'en Chih-mai.* Chinese Calligraphers and their Art. Melbourne, 1966; *Tseng Yuho.* A History of Chinese Calligraphy. Hong Kong, 1998.

В.Г. Белозёрова

ЛИ ЯН-БИН

李陽冰

Ли Ян-бин, Ли Шао-вэнь. 722, Чжаоцзюнь (совр. уезд Чжао пров. Хэбэй), — 785? Принадлежал к прославленному великими именами роду Ли. Приходился дядей поэту **Ли Бо** (701–762; см. т. 3), хотя и был моложе его. Блестящее образование и разносторонние таланты обеспечили ему высокое положение как по службе (начальник уезда Данту в 760-е), так и среди столичных интеллектуалов. Ли Ян-бин по праву считается лучшим мастером почерка *чжуаньшу* («архаический стиль», использовался для печатей) периода дин. Тан (618–907). В эпоху преобладающего развития уставного письма (*лишу*) и скорописи (*цаошу*) осознанно отдавал предпочтение *чжуаньшу*. Каллиграф начинал с мелкоформатной версии этого почерка, но затем освоил и крупный формат. Им были написаны заголовки ко многим прославленным стелам (**бэй [4]**), выполненным ведущими мастерами устава. Наиб. известным произведением каллиграфа является стела *Сань фэнь цзи бэй* («Стела с эпитафией для трех захоронений», ок. 767). Техника письма Ли Ян-бина принадлежит к вар. «нефритовые жилы» (*юй цзинь чжуань*), когда все черты прописываются строго вертикальной кистью, создающей тонкие и одинаковые по толщине линии. Кисть Ли Ян-бина отличалась высокой точностью и редкой силой, в связи с чем его прозвали «Тигром кисти» (*Би ху*). Кит. знатоки считали, что после мастеров *чжуаньшу* дин. Цинь (221–207 до н.э.) и Хань (206 до н.э. — 220 н.э.) только Ли Ян-бин был равен им в совершенстве техники письма вертикально удерживаемой кисти со строго сцентрированным кончиком. В трактатах появляется формула «Два Ли» (*эр Ли*), объединяющая Ли Ян-бина с циньским Ли Сы (III в. до н.э.). Трактат «Лунь чжуань» («Беседы [о почерке] *чжуань*») Ли Ян-бина считается наиб. авторитетным среди сочинений на эту тему.

* Суй Тан У-дай шуфа (Каллиграфия [эпох] Суй, Тан, Пяти династий) / Под ред. Ян Жэнь-кая. Пекин, 1989; то же / Под ред. Ван Цзин-сяня. Пекин, 1998; Суй Тан У-дай мучжи (Погребальные эпитафии [эпох] Суй, Тан, Пяти династий) / Под ред. Гуань Да-чжуна. Пекин, 2002. ** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Чжу Гуань-тянь.* Тан-дай шуфа (Каллиграфия эпохи Тан). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сборник статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981.

В.Г. Белозёрова

ЛИ ЯН-НЯНЬ

李延年

Ли Янь-нянь. Композитор эпохи имп. **Хань У-ди** (141–87 до н.э.; см. т. 1, 4; также т. 3 **Лю Чэ**). Уроженец Чжуншаня (ныне Динсянь пров. Хэбэй). Когда император создал Музыкальную палату (**Юэфу**; см. т. 3), был назначен ее управителем (*ду-вэй*). Собирал и аранжировал нар. песни для исполнения придворными музыкантами. В 111 до н.э. положил на музыку стихи знаменитого поэта того времени **Сыма Сян-жу** (179?–117? до н.э.; см. т. 3). Используя мелодии народов Западного края (Сиюй), он создал военную музыку для ханьской армии, к-рая использовалась более 500 лет. Первым из кит. музыкантов широко заимствовал мелодии соседних народов для обогащения кит. нац. музыки.

** Чжунго да байкэ цюаньшу. Иньюэ. Удао (Большая китайская энциклопедия. Музыка. Танец). Пекин, 1998.

А.Н. Желоховцев

ЛОУДУН-ПАЙ

婁東派

Лоудун-пай (Лоудунская школа) — направление в раннецинской пейзажной живописи, существовавшее в общ. русле «официального», или «придворного», иск-ва (*чжэнтун-пай*, *гунтин хуа*) и, в частн., направления **Цин сы Ван** («четыре [мастера по фамилии] Ван [раннего периода дин.] Цин»), основанного на эстетич. принципах, сформулированных минским художником и теоретиком **Дун Ци-чаном** (1555–1636). В качестве непременных условий мастерства постулировались требования уделять повышенное внимание технике владения кистью и тушью, копировать классиков и подражать знаменитым живописцам прошлого, в ряду к-рых особенно почитались «четыре мастера [периода] Юань» (**Юань сы цзя**): **Хуан Гун-ван**, **Ван Мэн**, **Ни Цзань** и **У Чжэнь**.

Главой Лоудунской школы считается Ван Юань-ци (1642–1715), родом из Тайцана в нижнем/восточном течении (*дун лю*) р. Лоуцзян, — отсюда назв. *Лоудун-пай*. Приверженцы школы, следуя творч. установкам ее главы, стремились продолжать традиции, причем из когорты «четырех мастеров [периода] Юань» больше др. ценили Хуан Гун-вана. К многочисл. последователям *Лоудун-пай* принадлежали: Ван Чэнь (1720–1797), к-рого кит. традиция относит также к группе **сяо сы Ван** («четыре малых/младших Вана»), Хуан Дин, Фан Ши-шу и др.

Хуан Дин, Хуан Цзунь-гу, псевд. Ду-ван, Ду-ван-кэ, Куан-тин, Куан-юань, Цзингоу-лаожэнь, Цзянь-пу. 1650/1660, Чаншу, пров. Цзянсу, — 1730. Изв. художник, мастер пейзажа, уделявший большое внимание наблюдениям природы: путешествия и прогулки на большие расстояния служили Хуан Дину источником впечатлений и вдохновения для тв-ва. Печати: *Ай цю шань*, *Ай чжи шань линь*, *Вань шуй цянь шань ду ван лай*, *Во синь сун ши цин ся ли*, *Мо дянь дэн синь чжи*, *Хуан*, *Цзянь пу инь цзи*, *Цянь ли чжи чи*, *Чэнь ю*, *Шань шуй синь* и др.

Фан Ши-шу, Сюнь, Сюнь-юань, псевд. Сяоши-даожэнь, Сяоши-лаожэнь, Тяньюн, Тяньюн-аньчжу, Фэн-цао, Хуань-шань. 1692, Сесянь, пров. Аньхой, — 1751. Изв. художник, ученик Хуан Дина. Талант художника проявился сравнительно поздно; наиб. ранние произведения датированы 1729. По отзывам современников, к 40 годам Фан Ши-шу добился бóльших успехов, чем можно было ожидать, глядя на его первые опусы. До наших дней дошло немного его картин, в основном пейзажи, стилизующие сунских, юаньских и минских мастеров. Из-за непродолжительности периода творч. активности и малочисленности сохранившихся произведений в тв-ве Фан Ши-шу трудно выявить к.-л. этапы, как в авторской живописной манере, так и с т.зр. предпочтений использовать те или иные имена в печатях и подписях. При отсутствии авторской даты или др. данных его работы можно датировать 1730–1740-ми.

Печати Фан Ши-шу: *Мэй шоу*, *Оу жань ши дэ*, *Фан сюнь*, *Цзы юй*, *Цзюй фэй*, *Цю шуй и жэнь*.

Лоудун-пай разделяет положение офиц. признанной школы с др. худ. группами и направлениями своего уровня: *Сяо сы Ван*, **хоу сы Ван** («четыре поздних Вана») и *Юйшань-пай* — Юйшаньской школой раннецинской пейзажной живописи. Последняя считается ответвлением **У-пай** (Сучжоуской школы), представлена **Ван Хуем** (1632–1717), живописцем из числа *Цин сы Ван*, и его последователями.

** Да байкэ цюаньшу. Тяому сюаньцуй: хуйхуа фэньчжи тяому. Цин-дай буфэнь (Большая энциклопедия. Избранные разделы: живопись, период Цин) // Гугун боуюань юанькань. 1987, № 4.

См. также лит-ру к ст. **Гай Ци**.

В.Л. Сычёв

ЛО-ЦЗЯ МЭЙ-ПАЙ

羅家梅派

Ло-цзя мэй-пай — «школа живописи *мэй*[*хуа*] семьи Ло», объединяет Ло Пиня, его жену Фан Вань-и и двух сыновей Ло Юнь-шао и Ло Юнь-цзуаня (оба — 2-я пол. XVIII в.) за их пристрастие к изображению дикой сливы *мэйхуа*.

Ло Пинь/Пин, Ло Дунь-фу, псевд. И-юнь, Июнь-хэшан, Лянфэн, Лянфэн-цзы, Ляочжоу-юйфу, Си-даожэнь, Хуачжи-сысэн, Цзиньню-шаньжэнь, Чжу-соу, Шилянь-лаожэнь. 1733, Янчжоу, пров. Цзянсу, — 1799. Живописец, входивший в группу **Янчжоу ба гуай** («восемь чудаков из Янчжоу»), ученик **Цзинь Нуна** (1687–1764). Нигде не служил, увлекался *чань*-буддизмом (см. т. 1 **Чань-сюэ**; **Чань школа**; т. 2 **Чань-цзун**), любил путешествовать. Кроме изображений *мэйхуа* (а также бамбука и орхидей), создавал пейзажи и картины в жанре *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», часто на буд. и даос. темы. Особенно любил сюжет изгнания бесов **Чжун Куем** (см. т. 2), внося в него элементы сатиры на современное ему об-во. Подобно **Гао Ци-пэю** (1660/1672–1734) и Чжу Лун-ханю (1680–1760), прибегал иногда к технике живописи пальцем *чжи* (*тоу*) *хуа* и даже имел соответствующую печать: *Чжи тоу хуа* («Живопись пальцем»). Владел мастерством резьбы печатей и написал на эту тему трактат. В лит-ре не упоминаются работы Ло Пиня, созданые ранее 1749. В подписях и печатях Ло Пинь чаще всего указывал полное имя и/или псевд. Лянфэн. Известно более 30 печатей: *Бай и мэнь ся*, *Бин сюэ чжи цзяо*, *Бу и*, *Бу цзе и чуан цю мянь хао*, *Во ши жу лай цзуй сяо чжи ди*, *Дэ фэн цзо сяо*, *Жэнь жи шэн жэнь*, *Ло сы*, *Ло ши шоу цан*, *Ло шэн* и др.

Фан Вань-и, Фан И-цзы, псевд. Байлянь, Байлянь-нюйши, Байлянь-цзюйши. 1732, Сисянь, пров. Аньхой, — 1779/1799. Художница, поэтесса. В живописи, как и оба ее сына, отдавала предпочтение изображениям *мэйхуа*, орхидей, бамбука и камней. Печати: *Гуй чжун ши хуа*, *Лян фэн чжи ци*, *Фо ди цзы*, *Цы шэн до ши*.

** *Соколов-Ремизов С.Н.* От средневековья к новому времени. Из истории и теории живописи Китая и Японии конца 17 — начала 19 в. М., 1995; *он же.* Восемь янчжоуских чудаков. Из истории китайской живописи XVIII в. М., 2000; Кан-си цзыдянь (Словарь [периода] Кан-си). Пекин, 1958; *Пань Тянь-шоу.* Чжунго хуйхуа ши (История живописи Китая). Шанхай, 1983; Цы хай (Море слов). Шанхай, 1948; Янчжоу ба гуай чжань (Выставка произведений Восьми чудаков из Янчжоу) = The Eight Masters of Yangzhou. Токио, [1986].

См. также лит-ру к ст. **Хань шан у Чжу**.

В.Л. Сычёв

ЛО ЧЖЭНЬ-ЮЙ

羅振玉

Ло Чжэнь-юй, Ло Шу-юнь, прозв. Сюэ-тан. 08.08.1866, уезд Хуайань (пров. Цзянсу), — 14.05.1940. Конф. ученый, филолог, лингвист, антиквар, каллиграф, видный реформатор традиц. системы образования, один из лидеров монархического движения. Принадлежал к верхам традиц. кит. об-ва и занимал высокие посты при маньчж. дворе. В 1896 в Шанхае его усилиями было основано Общество изучения восточных культур (*Дунвэнь сюэ-шэ*), популяризировавшее япон. язык в Китае. В 1901 Ло Чжэнь-юй впервые отправился в Японию для изучения тамошней системы образования. С 1909 по 1912 возглавлял агрономический факультет (*Нун кэ*) Столичного ун-та (*Цзинши дасюэтан*, совр. Кит. сельскохозяйственный ун-т — *Чжунго нунье дасюэ*). С установлением республики Ло Чжэнь-юй, ревностно преданный низложенной династии, эмигрировал в Японию и вернулся в Китай только в 1919 для активной борьбы за возвращение **Пу**

И (см. т. 4) на трон. В 1933–1938 он занимал различные посты в пр-ве Маньчжоу-го, но, разочаровавшись в монархическом движении, отошел от политики. Ло Чжэнь-юй, будучи человеком глубоким, последовательным и методичным, внес неоценимый науч. вклад в изучение гадательной эпиграфики (см. т. 3, ч. 1–2, **Цзягувэнь**) эпохи Шан-Инь (XVI–XI вв. до н.э.), древних письмен на деревянных планках, архива **Дуньхуана**. Широко публиковавшиеся им древние артефакты использовались как лингвистами, так и каллиграфами, что способствовало формированию и распространению нового каллиграфич. почерка *цзягу*. Наряду с **У Чан-ши** (1844–1927) Ло Чжэнь-юй считается одним из лучших мастеров почерка *чжуаньшу*. Его стиль отличает ориентация на шанские прототипы чжоуского письма почерком *дачжуань*. Ло Чжэнь-юй использует самые архаичные и наиб. лаконичные варианты написания пиктограмм, в к-рых архетипы графических образов представлены с наибольшей очевидностью. Сдержанная манера письма не имитирует напрямую эффект резьбы на гадательных костях. Кисть мастера движется медленно и с твердой решимостью. Он использует тушь густого разведения с небольшим количеством влаги, из-за чего в чертах возникают прогалы белого фона, ассоциирующиеся с шероховатостью древних гадательных костей. Обилие свободного фона подчеркивает пластическую значительность иероглифов, к-рая строится не на монументальной весомости черт, а на их особой компактной собранности. Минимизируя пластическую форму, каллиграф добивается высокой концентрации ее выразительности за счет точности расчета прилагаемых кистью усилий. Ло Чжэнь-юй с редкой отчетливостью и убедительной достоверностью передает основы нац. системы мышления визуальными символами. Он не стилизует «примитив», а воплощает цельную концепцию феномена нац. культуры, осмысляемого в ретроспекции ее многовекового опыта. В его произведениях открываются исходные универсалии каллиграфич. образов, к-рые являются действующими ментальными структурами для творцов совр. кит. иск-ва. Поэтому произведения Ло Чжэнь-юя встретили и продолжают встречать широкий отклик среди носителей кит. культуры, где бы они ни находились.

** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Чжу Жэнь-фу*. Чжунго сяньдай шуфа ши (История современной китайской каллиграфии). Пекин, 1996; *Шэнь Инь-мо*. Лунь шу цун гао (Сборник статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Chang Leon L.-Y.*, *Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Ellsworth R.H.* Late Chinese Painting and Calligraphy: 1800–1950. Vol. 1–3. N.Y., 1987; *Ledderhose L.* Die Siegelschrift (Chuan-shu) in der Ch'ing-Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte der Chinesischen Schriftkunst. Wiesbaden, 1970.

В.Г. Белозёрова

ЛОЯН

洛陽

Лоян — один из древнейших городов Китая, неоднократно бывший столицей различных гос-в. Находится на месте одноименного совр. города на терр. пров. Хэнань, в правобережной зоне среднего течения р. Хуанхэ.

История Лояна восходит к легендарному г. Лои, столице домена Чжоу-гуна (XI в. до н.э.). Согласно традиции, Лои был первым в истории Китая столичным городом, построенным по заранее разработанному плану и полностью воплотившим древний градостроительный канон, основанный на идее космологической семантики архитектурного ансамбля. Имея в плане строго прямоугольную форму (реализация представлений о «земном квадрате»), он занимал площадь почти в 11 кв. км и был окружен глинобитной стеной, протяженностью в 3700 м с севера на юг и 2890 м с востока на запад. Дворец и правительств. учреждения, тоже занимавшие квадратную в плане площадь и обнесенные стеной, располагались в его центре, что соответствовало представлениям о нахождении правителя в «центре мира». В дворцовой стене имелись четыре прохода, ориентированные по четырем сторонам света, а в городской стене — 12 ворот, по три в каждом из ее участков, расположенные симметрично по отношению как друг к другу (центр. и боковые ворота), так и к воротам противоположного участка стены. Магистральная линия, расположенная по оси север–юг, была подчеркнута пятью воротами, через к-рые проходила дорога, ведущая от центр. южных ворот городской стены к южным воротам дворцового комплекса. Все здания дворцово-правительств. ансамбля находились либо на этой оси, либо по бокам от нее, образуя композицию, построенную по принципу зеркальной симметрии.

С 770 до н.э. Лои стал столицей всего гос-ва Чжоу, однако процесс административно-территориального распада страны воспрепятствовал его дальнейшему архитектурному развитию. Принципиально новое архитектурно-планировочное воплощение Лоян приобрел в I в., когда на месте древнего города была возведена столица империи Поздняя/Восточная Хань (25–220). Располагаясь теперь на площади в 14 кв. км, город имел четырехугольную в плане форму (про-

тяженность сев. участка городской стены составляла 3700 м, восточного — 3895 м, западного — 4200 м и южного — 2460 м). Высота стены достигала 5–7 м, но ширина ее участков серьезно различалась в зависимости от их пространств. ориентации. Сев. и зап. участки имели ширину у основания 25–30 и 20 м, вост. и южн. — всего 10–14 м. Возможно, что так пытались повысить магико-охранительную функцию тех частей стены, к-рые «экранировали» город от сев. и зап. зон мирового пространства, осмысляемых в древних религиозных и натурфилософ. построениях как сосредоточение злых сил, связанных с природными явлениями и бедствиями (болезни, войны). Костяк морфологич. структуры Лояна образовывали, взамен сплошной сетки пересекающихся улиц, два квартала, занимающих квадратную в плане площадь и обнесенных отдельными стенами с четырьмя, ориентированными по четырем сторонам света, воротами. Внутр. планировка каждого квартала осуществлялась по оси север–юг и по принципу зеркальной симметрии. Внеш. городская стена по-прежнему имела 12 ворот, но старая схема их расположения тоже была нарушена. В южн. части стены располагались четверо ворот, а в северной — двое. Логично предположить, что указанные семиотические особенности отражают изменения, произошедшие в мировосприятии китайцев в результате глобальных социально-политических коллизий нач. I в. (низложение ханьского правящего дома, узурпация трона, массовые повстанческие движения). После гибели империи Поздняя Хань Лоян оставался столичным городом на всем протяжении III в.: вначале — царства Вэй (220–265) периода Троецарствия (220–280), затем — дин. Западная Цзинь (265–316). Вэйский Лоян был отстроен при втором монархе — Мин-ди (прав. 227–239) и с учетом градостроительной модели, заданной древним Лои. Дворцовый ансамбль был вновь размещен в центре города и обнесен отдельной стеной. Но в городской стене на этот раз было сделано не 12, а 13 ворот, вновь с явным нарушением их былой симметрии: в южн. и зап. участках находились по четверо ворот, в северном — двое, в восточном — трое ворот. Кроме того, в терр. Лояна впервые была четко выделена храмовая зона. Состоявшая из трех алтарей, она располагалась в его сев.-вост. углу. Власти Западной Цзинь воздержались от к.-л. существенных изменений планировки столицы, ограничившись достройкой стен, городских ворот и превращением храмовой зоны в самостоятельный архитектурный комплекс: он был обнесен стеной и получил собств. название (Цзиньюнчэн).

В 311, во время взятия его войсками *сюнну*, Лоян был полностью разрушен. Его возрождение состоялось уже в самом конце V в. благодаря культурно-идейной политике очередных монархов гос-ва Северная Вэй (386–534), основанного народностью *тоба*. В соответствии с проводимым ими курсом на китаизацию своего гос-ва было принято решение (495) о переносе собств. столицы в древний столичный р-н. Хотя истинный облик северовэйского Лояна вызывает немало споров среди специалистов, принято считать, что в его планировке окончательно утвердилась схема, в к-рой доминирующее положение занял принцип осевой симметрии. Согласно более поздним лит. описаниям и чертежам, город делился на северную и южную половины, граница между к-рыми проходила по улице, тянувшейся от западных (Сиянмэнь) до восточных (Дунъянмэнь) ворот. Императорская резиденция располагалась в сев. части на площади примерно в 1 кв. км (ок. $^1/_{10}$ терр. столицы). Вторую архитектурную ось образовывала магистраль, проходившая от южных городских ворот и делившая Лоян на зап. и вост. половины, по обе стороны от к-рой располагались административные здания. Вся остальная территория южн. части была занята жилыми кварталами, образующими «сетку» с прямоугольными ячейками, и многочисленными буд. храмами. Кроме варьирования традиц. китайских планировочных принципов, «северная» градостроительная практика вобрала немало заимствований из архитектуры гос-в Западного края (Восточного Туркестана, Средней Азии). Наиб. существенные изменения произошли в конструкции городской стены: ее стали окаймлять по верхнему срезу ажурными зубчатыми конструкциями, восходящими к архитектурным деталям (зубчатые кирпичи, венчающие городские стены), свойственным азиатскому градостроению (города ахеменидского Ирана, среднеазиатских гос-в и полисных образований типа древних Самарканда, Чача). Северовэйский Лоян был разрушен во время междоусобных войн конца тобийского гос-ва. Но идеи, наметившиеся в архитектурно-инженерном иск-ве V–VI вв., получили дальнейшее развитие в эпоху Тан (618–907), наиб. полно воплотившись в столице новой империи — **Чанъани**. Лоян же превратился в ее культурную столицу, статус обоих городов передают их др. названия — Западная столица (Сицзин) и Восточная столица (Дунцзин) соответственно. Строительство Восточной столицы началось еще при дин. Суй (581–618) по инициативе ее второго монарха Ян Гуана (имп. Ян-ди, прав. 605–618). Поскольку руины северовэйской столицы не подлежали восстановлению, был выбран свободный земельный участок, находившийся примерно в 20 км к западу от чжоуского Лояна. Новый Лоян, возведенный всего за два года, значительно уступал по размерам Чанъани, но отчасти повторял ее композицию. В нем также присутствовали Августейший/Императорский город (Хуанчэн), где были сосредоточены правительств. учреждения,

и Дворцовый город (Гунчэн). Северная и южная части Лояна оказались на разных берегах р. Лошуй, тем не менее он тоже имел не только единую стену (27,5 км), но и площадь, тяготеющую в плане к квадрату. Более того, русло реки превратили в структурообразующую ось, разделившую Лоян на северную (дворцово-административную) и южную (жилую) части. В стене, как и в Чанъани, находились 12 ворот, но расположенных асимметрично: по трое ворот в вост. и зап. участках, а в южном и северном — двое и четверо соответственно. Еще одной специфич. особенностью планировки Лояна стало смещение Дворцового и Августейшего города в его сев.-зап. квадрат, что разрушило четкость осевого построения за исключением зап. части города. По ней проходила магистраль, ведущая от боковых южных ворот, через остров посередине реки, к центр. воротам Августейшего города. Семиотика Августейшего и Дворцового города, обнесенного отдельной стеной с 7 воротами, напротив, базировалась на принципах осевой симметрии и трехчастного построения. Первый из них нашел воплощение в гл. магистрали, проходящей по Августейшему городу: по сторонам от нее как раз и располагались кварталы администр. учреждений. Тогда как в Дворцовом городе все гл. здания находились на оси «север–юг». Трехчастная композиция возникала за счет соотнесения Дворцового города, выступающего архитектурной доминантой данной части Лояна, с двумя шеренгами симметрично расположенных кварталов Августейшего города. В южной части Лояна была воспроизведена ячеечная квартальная система, образованная 120 улицами. Т.о., танский Лоян выступает одним из самых выразительных примеров экспериментов кит. градостроителей и их умения адаптировать планировочные стандарты к ландшафтным условиям.

Серьезно пострадавший в ходе мятежей и войн конца эпохи Тан и окончательно разрушенный во время нашествия чжурчжэней в 1130-е и, чуть позже, монголов (нач. XIII в.), Лоян так и не был возрожден. Сегодня он представляет собой относительно небольшой город с населением чуть более 0,5 млн чел. и преимущественно с совр. застройкой.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Крюков М.В., Малявин В.В., Софронов М.В.* Китайский этнос на пороге средних веков. М., 1979; *Стужина Э.П.* Китайский город XI–XIII вв.: экономическая и социальная жизнь. М., 1979; *Бо Си-нянь.* Суй Тан Чанъань Лоян чэн хуа шоуфа ды таньтао (Исследование планировочных принципов городов Чанъань и Лоян [эпох] Суй и Тан) // ВУ. 1995. № 3; *Ван Чжун-ло.* Вэй Цзинь Нань-бэй-чао ши (История [эпох] Вэй, Цзинь и Южных и северных династий). Шанхай, 2004; *он же.* Суй Тан У-дай ши (История [эпох] Суй, Тан и Пяти династий). Т. 1. Шанхай, 2004; Лоян вэньу юй гуцзи (Культура и исторические достопримечательности Лояна). Пекин, 1987; Чжунго дучэн цыдянь (Словарь столичных городов Китая) / Под ред. Чэнь Цяо-и. Цзянси, 1999; *Boyd A.* Chinese Architecture and Town Planning. Chic., 1962; *Steinhard N.Sh.* Chinese Imperial City Planning. Honolulu, 1990; *Wu Hong.* Monumentality in Early Chinese Art and Architecture. Stanf., 1995.

М.Е. Кравцова

ЛУГОУЦЯО

盧溝橋

Лугоуцяо (Камышовый мост). Известен также как мост Марко Поло. Перекинут через р. Лугоухэ (Камышовая) в 10 км к юго-западу от Пекина. Возведен в 1192 на гл. торговом пути в центр. и южные р-ны страны. Описывается в «Книге Марко Поло», известного венецианского купца, побывавшего в Китае в XIII в. Запечатлен на пейзаже «Предрассветное лунное сияние над мостом Лугоуцяо», к-рый с XII в. входит в число восьми классич. видов Пекина. Название моста, выведенное рукой цинского имп. **Цянь-луна** (прав. 1736–1795; см. также т. 4), высечено на беломраморной стеле высотой в 4,5 м, установленной у вост. въезда на мост. Считается самым протяженным из всех древних мостов в Сев. Китае. Его длина — 226,5 м, ширина — 7,5 м. Мост насчитывает 11 пролетов, имеет арочную конструкцию, сложен из каменных плит и блоков желтоватого, серого и почти черного цвета. Все (281) столбики ограждения по сторонам моста украшены каменными львами (**ши-цзы**).

Впервые капитальный ремонт Лугоуцяо был произведен в 1968, тогда же у его зап. конца установили стелу с описанием работ по реконструкции. Мост интенсивно использовался для движения автотранспорта, в наст. время движение по Лугоуцяо прекращено. По решению прва г. Пекина мост стал музейным объектом. Во время капитальной реставрации 1986–1987 частично восстановлено древнее каменное покрытие проезжей части моста.

** *Рычило Б., Солнцев М.* Пекин. Новый русский путеводитель по достопримечательностям столицы Китая. М., 2000.

По материалам Б.П. Рычило, М.В. Солнцева

ЛУН

龍

Лун («дракон») — мифическое существо, образ к-рого занимает исключительное место в культуре и иск-ве Китая (мифологич. аспект см. т. 2 **Лун**).

Происхождение образа возводится к эпохе неолита, к к-рой относится множество самых разных живописных (в росписях по керамике) и пластических (от скульптурно оформленных каменных украшений до выложенных из ракушек или камней фигур) изображений фантастич. существ, к-рые и определяются как «протодраконы» (*юань-лун*). Исходя из сходства этих изображений с разл. представителями фауны, в неолитич. системе образов выделяют 11 осн. типов протодраконов: змееподобные (*шэ-син лун*), крокодилоподобные (*э-син лун*), рыбоподобные (*юй-син лун*), саламандроподобные (*ни-син лун*), свиноподобные (*чжу-син лун*), конеподобные (*ма-син лун*), быкоподобные (*ню-син лун*), оленеподобные (*лу-син лун*), тигроподобные (*ху-син лун*), медведеподобные (*сюн-син лун*) и коршуноподобные (*ин-син лун*).

Древнейшим изображением змееподобных драконов признана выложенная из камней фигура (19,7×1,8–2 м), обнаруженная вблизи г. Фусинь (пров. Ляонин) и относимая к ранним слоям (VI тыс. до н.э.) очаговой неолитич. культуры Чахай (*Чахай-вэньхуа*, 6000–4500 до н.э.). Фигура воспроизводит существо с длинным, слегка изогнутым телом, приподнятой головой и разверстой пастью. Реалистичность изображения подсказывает, что образцом для него, несмотря на гигантские размеры, могла послужить реальная змея.

Самым ярким образцом крокодилоподобных драконов считается фигура (1,78×0,67 м), выложенная из ракушек на земляном полу погребения, открытого в местечке Сишуйпо (уезд Пуян, пров. Хэнань) и датируемого IV тыс. до н.э. Она воспроизводит существо с удлиненным телом, выгнутой спиной, изогнутой шеей и массивной, близкой по форме к квадрату, головой с приоткрытой пастью и высунутым языком; на затылке изображен «нарост», передающий рога, гриву, уши или плавник.

Примером рыбоподобного дракона служит рисунок на внешней поверхности керамич. сосуда, найденного в археологич. комплексе Бэйшоулин (уезд Баоцзи, пров. Шэньси) и относящегося к нач. V тыс. до н.э. Там изображено существо с квадратной головой, большими круглыми глазами, изогнутым полукругом туловищем, спина к-рого покрыта рыбьей чешуей, а брюшная часть — змеиной, рыбьим хвостом и плавниками. Как саламандроподобные драконы квалифицируются рисунки на керамических сосудах, принадлежащих к артефактам Яншао и культуры Мацзяо (*Мацзяо-вэньхуа*, 3300–2050 до н.э.) на территории совр. пров. Ганьсу.

Древнейшим изображением оленеподобного дракона нек-рые ученые считают наскальный рисунок VIII тыс. до н.э., открытый в пров. Шаньси, — существо с головой оленя, туловищем, напоминающим тело птицы, с парой ног и хвостом, похожим на рыбий.

Тигроподобными драконами обычно признают зооморфные личины, изображенные на нефритовых изделиях юго-восточной культуры **Лянчжу** (*Лянчжу-вэньхуа*, 3200–2200 до н.э., пров. Цзянсу; см. т. 2) и обладающие иконографической однородностью: в них воспроизведена голова звероподобного существа с огромными круглыми глазами, крупным носом и свирепо оскаленной пастью с четырьмя крест-накрест торчащими клыками.

Изображения коршуноподобных драконов представлены орнаментом на изделии из слоновой кости, найденном среди артефактов юго-вост. культуры Хэмуду (*Хэмуду-вэньхуа*, 5000/4500–3400 до н.э., пров. Чжэцзян). Центр. часть орнамента образуют несколько концентрич. кругов, окруженных узором, символизирующим, видимо, огненные языки. По обе стороны от центр. композиции размещены птичьи головы с узкими длинными клювами. Одни исследователи считают эти изображения отдаленными морфологич. прототипами образа феникса (**фэн-хуан**; см. т. 2), тогда как другие утверждают, что узор, в к-рый переходят птичьи головы, есть стилизованная передача змеиного тела и, следовательно, здесь изображены именно «драконы», производные от образа хищной птицы.

Анализ неолитических артефактов позволяет сделать следующие выводы. Во-первых, очевидно, что всем региональным худ. традициям неолитич. Китая была свойственна тенденция к созданию фантазийных зооморфных образов, и эту тенденцию справедливо относить к числу исходных типологических примет кит. иск-ва. Во-вторых, конструирование этих образов везде осуществлялось по единой схеме: их опорным элементом выступал облик к.-л. из реальных живых существ, к-рый затем дополнялся деталями внешнего вида др. животных.

Серия артефактов с изображениями «дракономорфных» существ была найдена на терр. городища Эрлитоу (пров. Хэнань). Здесь воспроизведены уже не просто слегка приукрашенные реальные существа, но некие новые, поистине фантастические, не существующие в природе формы, в к-рых слились отдельные

черты разных животных. Можно сказать, что они стали предвестниками появления образа дракона как такового, возникновение к-рого многие исследователи связывают с эпохой Шан-Инь. Именно от этого времени до нас дошли первые письменные упоминания о драконе, точнее, древнейшие письменные знаки (пиктограммы), принимаемые за протоформы иероглифа *лун*, в надписях на гадательных костях (**цзягувэнь**; см. т. 3, ч. 1 и 2).

В целом в декоре бронзовых изделий этого периода выделяют три типа изображений драконов: маски *тао-те*, дракона-*куй* и «свернувшегося дракона». Маска *тао-те* не воспроизводит самого дракона, однако часто с ним сближается. В более поздней традиции существо *тао-те* стало считаться одним из девяти сыновей дракона. Дракон-*куй* — стилизованное изображение фантастич. существа, в к-ром сочетаются черты облика хищного зверя (голова, пасть, лапы) и змеи (змееобразное туловище). Древние письменные источники возводят это изображение к образу легендарного персонажа по имени **Куй**, к-рый называется в них главным музыкантом при дворе совершенномудрого государя **Шуня** (обе ст. см. т. 2) и одним из основоположников муз. иск-ва. «Свернувшиеся драконы» вписаны в круг и обладают очевидным сходством с рисунком «змееподобного дракона» на блюде, относящемся к культуре Луншань, к-рый, возможно, и послужил их морфологическим истоком. Мы видим такое же змеиное тело, в нек-рых случаях покрытое замысловатым узором, а в нек-рых — полосами, вновь отсылающими нас к изображению на неолитич. блюде.

Говоря о худ. воплощениях образа дракона во 2-й пол. эпохи Шан-Инь, необходимо упомянуть еще два изображения в **Саньсиндуе** (пров. Сычуань). Первое — фигура на бронзовом цилиндре, служившем, очевидно, навершием какого-то шеста. Она представляет собой существо с длинным змееподобным телом и четырьмя звериными лапами. Квадратная голова отделана достаточно длинной козлиной бородкой; рот приоткрыт, видны острые зубы; большие рога похожи на бараньи. Это существо вполне можно отождествить с драконом; при этом он напоминает не столько синхронные ему шанские изображения драконов, сколько драконов более позднего времени, в первую очередь — периода Чжань-го, причем в иконографических вариантах, свойственных иск-ву южн. региона древнего Китая (царства Чу; см. **Чу-го ды ишу**). Это позволяет предположить, что в указ. местности существовала собственная изобр. традиция, связанная с образом дракона, к-рая оказала в дальнейшем влияние на кит. худ. творчество.

Тенденция к трансформации изображений дракона в геометризированный орнамент, вступившая в силу еще в иньской орнаментике, стала типичной для искусства Зап. Чжоу. Приблизительно с середины этого периода в декоре бронзовых сосудов появились определенные типы узоров («волнистый», «чешуйчатый», «из соединенных звериных глаз» и т.д.), к-рые отдельные специалисты возводят к стилизованным изображениям драконов. Так образ дракона окончательно превратился в символ, утратив свои былые связи с образами представителей животного мира. Не исключено, однако, что в южн. районах древнего Китая бытовали собств. верования, в к-рых дракон продолжал оставаться (в отличие от осмысления его образа в культуре р-нов бассейна Хуанхэ) божеств. созданием.

Помимо орнаментальных мотивов известны и скульптурные изображения драконов. Бронзовая фигурка, обнаруженная в одном из захоронений комплекса Фуфэн (пров. Шэньси), выполненная в относительно реалистич. манере, воспроизводит существо с покрытым ромбовидными узорами змеиным телом, проходящим по всей длине спины гребнем, загнутым наверх кончиком хвоста, четырьмя лапами, огромной звероподобной головой, увенчанной парой похожих на цветочные бутоны рожек, и с распахнутой, образуя квадратное ротовое отверстие, пастью, в к-рой явственно различимы острые клыки. Однако в декоре бронзовых сосудов появляются новые композиции, прежде всего «переплетающиеся драконы» (*цзяо лун*), состоящие из пары драконов с переплетенными хвостами.

В иск-ве периода Чжань-го в новую эволюционную стадию вступил и мотив «переплетающихся драконов», к-рый теперь вышел за рамки орнаментики и приобрел пластич. воплощения. Одним из наиб. впечатляющих образцов такого рода статуарных композиций является бронзовая подставка для барабана из усыпальницы «маркиза И» (**Цзэн Хоу И му**), сделанная в виде «клубка» свившихся драконов.

Эпоха Хань — исключительно важный этап в развитии образа и иконографии дракона, превративший этот образ в символ императора и института верховной власти. Их значительно чаще стали упоминать в письменных памятниках, воспроизводить изображения на различных предметах (архитектурных деталях — таких как кирпичные блоки, черепица), вводить в погребальные рельефы и стенописи. В иск-ве эпохи Хань наличествуют два основных иконограф. типа драконов, различающихся формой тела: либо тонкое, длинное,

изогнутое и в целом напоминающее змеиное, либо относительно короткое и плотное, похожее на туловище животного. Есть и «промежуточный» вариант — с телом достаточно тонким, но не таким длинным и не столь изогнутым, как в первом случае.

Одной из важнейших иконографич. особенностей драконов в ханьском изобр. иск-ве является появление у них крыльев, показанных растущими или из спины, или из передних лап. Другой особенностью справедливо считать популярность сюжетных сцен с участием дракона. Наиб. часто встречаются композиции, в к-рых эти существа показаны упряжными или ездовыми животными. Всадниками, восседающими или стоящими на них, чаще всего выступают «бессмертные» (**сянь [1]**; см. т. 2), имеющие строго антропоморфную внешность.

Распространение такого рода композиций связано, видимо, с формированием нескольких когорт волшебных существ, в первую очередь четырех «священных животных» (*сы лин*) — дракона, феникса, **цилиня**, черепахи (*гуй* [*7*]) и пяти духов-покровителей сторон света — Бирюзового/Зеленого дракона (**Цин-лун**, покровитель востока), Белого тигра (**Бай-ху**, покровитель запада), а также Алой/Красной птицы (**Чжу-няо**, покровитель юга), Сокровенного/Темного воина (**Сюань-у**, покровитель севера; все ст. см. т. 2) и Желтого дракона (*Хуан-лун*). Последний стал устойчиво ассоциироваться с центр. частью мирового пространства. Есть все основания утверждать, что в иск-ве эпохи Хань завершилось формирование худ. образа дракона.

В период Лю-чао (229–589) примечательна попытка объединения образа дракона с буд. символикой, прослеживаемая в иск-ве тобийского гос-ва Сев. Вэй (386–534) в бассейне р. Хуанхэ. Так, известна база погребальной колонны (совр. пров. Шаньси), состоящей из «лотосового трона» (*лянь-цзо*; см. Общ. разд. **Иконографические принципы буддийского изобразительного искусства**), к-рый обвивают пара драконов, и подставки с рельефными изображениями отроков, читающих сутры. Др. артефакт данного ряда — бронзовый сосуд, украшенный композицией с фигурой стоящего **Будды** (Фо; см. т. 2), окруженного драконами и фениксами.

Возможность подобного использования образа дракона была вызвана его отождествлением с гигантской змеей нага (кит. *нацзя*), популярным персонажем инд. мифологии.

В иск-ве эпох Суй (581–618) и Тан (618–907) образ дракона широко использовался в декоре изделий повседневного пользования, включая его оформление в виде пластич. изображений ручек сосудов и носиков чайников. Худ. трактовки дракона несколько изменились: тело стало более изогнутым, чешуя — мелкой.

В орнаментальных композициях дракон обычно сочетается с узорами из облаков и языков пламени. Вновь пробудился интерес к изображениям «свернувшегося дракона», к-рые, по мнению отдельных исследователей, символизировали способность дракона к превращениям. Популярность приобрела и ставшая впоследствии принятой для кит. иск-ва композиция из пары драконов, играющих с огненной жемчужиной (*хо-чжу*), значение к-рой до сих пор дискутируется в науке.

Очередной ключевой этап в эволюции образа дракона относится к эпохе Сун (960–1279), когда Желтый дракон окончательно превратился в эмблему верховной власти, что потребовало полной унификации его иконографии. Отличительными особенностями образа «императорского» дракона стали желтый цвет (из универсальной колористической гаммы «пяти цветов» — **у сэ**; см. т. 2), символизирующий верховную власть и монарха, и пять когтей на лапе — символ власти над «пятью фазами/элементами» (**у син**; см. т. 1) и над всем мирозданием. Стандартизации подвергся и образ дракона в целом: были разработаны четкие правила его иконографии, выразившиеся в принципах «трех позиций» (*сань тин*) и «девяти подобий» (*цзю сы*). Использованные в данном случае числа (три и девять, как и пять — число когтей «императорского» дракона) играли большую роль в кит. нумерологии, как раз в эпоху Сун достигшей расцвета, и потому привносили в образ дракона космологич. символику.

Несмотря на стандартизацию и закрепление за ним функции императорской эмблемы, образ дракона продолжал широко использоваться в декоративно-прикладном и изобр. иск-ве. Особо примечательна его популярность в чаньской живописи (см. т. 2 **Чань-цзун**), выделившейся в самостоятельное худ. направление в эпоху Южная Сун (см. **Му Ци**). По мнению мн. исследователей (напр., O. Siren), чаньские художники усматривали в драконе существо, к-рое, будучи воплощением сил природы (сильный, как штормовой ветер, быстрый, как молния), было доступно взору только просветленной личности, способной воспринимать великие духовные силы Природы. Лучшим мастером южносунского «драконьего стиля» признан Чэнь Чжун (XIII в.), высокопоставленный чиновник и поэт. В его исполнении дракон выглядит зооморфным воплощением самой природы — ветра, облаков, таинственных сил, таящихся в глубинах гор.

Следует также отметить рост популярности культа драконов-царей (**лун-ван**; см. т. 2), образ к-рых восходит к инд. нагараджам. Постепенно формируется представление о четырех драконах-царях, каждый из к-рых живет в подводном дворце в одном из четырех морей, окружающих, согласно трад. кит. представлениям, ойкумену. При Сун в честь драконов-царей начали строиться храмы, где совершались специальные жертвоприношения — моление о дожде. Именно в своей ипостаси *лун-вана* кит. дракон занял важное место в начавшей складываться в эту же эпоху синкретич. религии.

В иск-ве эпохи Юань (1271–1368) желтый дракон с пятью когтями по-прежнему остается эмблемой императора; более того, юаньскими императорами неоднократно издавались указы, по к-рым ношение изображений дракона на одежде и их использование в качестве украшения расценивались как покушение на верховную власть и карались смертью. К числу худ. нововведений относится появление изображений дракона в «сидящей» позе, примером служит статуэтка, изображающая дракона с согнутыми задними лапами и прямыми передними, что делает его похожим на сидящую собаку.

В эпоху Мин (1368–1644) образ дракона в художественных трактовках дополнился новыми подробностями. Его тело становится немного толще, чем в юаньском иск-ве, голова увеличивается, грива становится длиннее, глаза больше и зачастую выглядят выпученными, нос изображается, согласно мнению кит. исследователей, в форме волшебного жезла *жу-и* (см. **Ба бао**), а пасть может быть как распахнутой, так и закрытой.

Те же иконограф. принципы соблюдаются и в изображениях дракона в эпоху Цин (1644–1911), хотя его облик приобретает утонченность, тело становится более извилистым, чешуйки и зубцы гребня располагаются более плотно, а кол-во когтей на лапах колеблется между четырьмя (у «светских» драконов) и пятью (у «императорских»).

Продолжилась «формализация» худ. образа дракона, сопровождающаяся канонизацией трактовок отдельных частей его тела. Так, были установлены шесть стандартных вариантов драконьих лап: отведенная назад лапа (*хоу дэн чжао*), раскрытая (*лян чжан чжао*), хватающая облака (*цзуань юнь чжао*), касающаяся земли (*чжао ди чжао*), вытянутая вперед (*цянь шэнь чжао*), устремленная ввысь к облакам (*лин юнь чжао*); а также шесть стандартных вариантов драконьих хвостов: игольчатый (*ман чжэнь ши*), в виде свешивающихся лент (*няо дай ши*), нитевидный (*тяо син ши*), в виде цветка лотоса (*лянь хуа ши*), лошадиный (*ма вэй ши*), рыбий (*юй вэй ши*).

В официальном худ. тв-ве минской и цинской эпох (орнаментация императорского костюма, церемониально-ритуальной утвари, придворных бытовых принадлежностей и т.д.) установились и несколько принятых «драконовых» орнаментальных композиций и узоров. Важнейшими из них являются: 1) «свернувшийся дракон» (*туань-лун*) — дракон со свитым в кольцо туловищем, вписанным в круг, — знак полной гармонии мира и совершенства правящего режима; 2) «идущий дракон» (*син-лун*) — профильное изображение дракона — знак динамичности мировых процессов; 3) «возносящийся дракон» (*шэн-лун*) — дракон, показанный с распрямленным телом и в полете снизу вверх, — символ усопшего монарха; 4) «низвергающийся дракон» (*цзян-лун* [*I*]) — дракон, показанный в полете сверху вниз, — символ прихода к власти нового государя.

Образ дракона широко использовался и в простонародном худ. творчестве, в к-ром бытовали значительно более свободные его трактовки, чем в официальном иск-ве. Поэтому неудивительно, что после свержения монархии дракон остался популярнейшим персонажем кит. культуры.

Совр. кит. ученые классифицируют варианты образа дракона, к-рые он приобрел в ходе своей многовековой истории, след. образом:

1) по принципу сходства с реальными животными: крокодилоподобные драконы (*это-лэй лун*), змееподобные драконы (*шэ-лэй чи-лун*), рыбоподобные (*юй-лэй лун ли*), черепахоподобные (*тянь-юань гуй-лун*), звероподобные (*шоу-лэй лун*), птицеподобные (*няо-лэй лун*); 2) по принципу связи с пятью фазами/элементами (*у син*): дракон Металла (*цзинь-лун*), дракон Дерева (*му-лун*), дракон Воды (*шуй-лун*), дракон Огня (*хо-лун*), дракон Земли (*ту-лун*); 3) по месту обитания: горный дракон (*шань-лун*), равнинный (*юань-лун* [*I*]), пещерный (*дун-лун* [*I*]), дракон, живущий в колодце (*цзин-лун*), дракон, живущий в ручье (*цюань-лун*, *си-лун* [*I*]), озерный дракон (*тань-лун*, *ху-лун*) речной (*хэ-лун*, *цзян-лун*), морской (*хай-лун*) и т.д. — всего 12 видов; 4) по стороне света и направлению движения: восточный дракон (*дун-лун*), южный (*нань-лун*), западный (*си-лун*), северный (*бэй-лун*), центральный (*чжун-лун*); восходящий дракон (*шан-лун*), нисходящий дракон (*ся-лун*), дракон, движущийся вправо (*ю-лун*), и дракон, движущийся влево (*цзо-лун*); 5) по позе: затаившийся дракон (*цянь-лун*), свернувшийся в кольцо (*пань-лун*,

пань-лун [*Л*]), спящий (*чжэ-лун*, *шуй-лун* [*Л*]), идущий (*син-лун*), бегущий (*пао-лун*), летящий (*фэй-лун*), добрый (*шань-лун* [*Л*]), злой (*э-лун*), ядовитый (*ду-лун*), строптивый (*гуай-лун*), хромой (*цзянь-лун*), больной (*бин-лун*) и т.д. — всего более 20 видов; 6) по цвету: синий (*цин-лун*), лазурный (*цан-лун*), черный (*хэй-лун*, *у-лун*, *мо-лун*), желтый (*хуан-лун*), золотой (*цзинь-лун*), белый (*бай-лун*), алый (*чи-лун*), красный (*хун-лун*), зеленый (*люй-лун*), сиреневый (*цзы-лун*), полосатый (*бань-лун*), разноцветный дракон (*цай-лун*) и т.д. — всего более 15 видов; 7) по материалу, из к-рого сделаны: глиняный дракон (*тао-лун*), каменный (*ши-лун*), кирпичный (*чжуань-лун*), нефритовый (*юй-лун*), бамбуковый (*чжу-лун*), медный (*тун-лун*), хрустальный (*шуйцзин-лун*), бумажный (*чжи-лун*), цветочный дракон (*хуа-лун*) и т.д. — всего более 30 видов; 8) по родственным связям: царь-дракон (*лун-ван*), мать-дракон (*лун-му*), сыновья-драконы (*лун-цзы*), дочери-драконы (*лун-нюй*), внуки-драконы (*лун-сунь*), дядюшка-дракон (*лун-бо*) и т.д. — всего ок. 10 видов.

Особый интерес представляют «девять сыновей дракона», предания о к-рых начали складываться еще в эпоху Мин. Это девять более-менее похожих на дракона существ, к-рые также активно воспроизводились в декоре изделий. Считалось, что каждый из «девяти сыновей» наделен особыми свойствами, проистекающими из его пристрастий и способностей. Принятый вариант этой когорты составляют: 1) Би-си или Гуй-те, внешне напоминающий черепаху, — любит носить тяжести и поэтому обычно изображается на постаменте стел (**бэй [4]**); 2) Чи-вэнь (Чи-вэй, Хао-ван), похожий на рыбу с увенчанной рогами драконьей головой, — любит смотреть вдаль, и поэтому его изображение устанавливают на коньках и скатах крыш. Кроме того, он наделяется способностью проглатывать огонь и потому считается защищающим дом от пожара; 3) Пу-лао (Ту-лао), дракон с тонким телом, четырьмя лапами и двумя головами, по одной с каждого конца туловища, — любит кричать, и потому его скульптурное изображение служит скобой, за к-рую подвешивается колокол; 4) Би-хань (Сянь-чжан), похожий на тигра, — наделен величием и питает склонность к, так сказать, правонарушениям, а потому помещается над воротами тюрем; 5) Тао-те, о к-ром было сказано выше, — любит есть и потому помещался на древних ритуальных сосудах. Согласно одной из трактовок, изображение этого существа должно было предостерегать людей от обжорства; 6) Яй-цзы (Си-и), напоминающий шакала, — любит убивать и поэтому служит украшением рукоятей и ножен холодного оружия; 7) Цю-ню, похожий на дракона с чешуей и рогами, — любит музыку; изображение его головы помещается на грифе кит. скрипки *хуцинь*; 8) Суань-ни (Цзинь-ни, Лин-ни), имя к-рого изначально служило др. названием льва, — любит сидеть и вдыхать аромат благовоний, вследствие чего изображается в буд. храмах ок. статуй Будды или на курильницах; 9) Цзяо-ту похож на морскую раковину, ему нравится держать закрытым рот, и потому его изображение помещается на створки ворот и зачастую служит скобой, в к-рое вставляется кольцо.

Изображения дракона и сегодня можно видеть в Китае повсюду. Неудивительно, что китайцы нередко называют себя «потомками дракона» (*лун ды чуань жэнь*).

* *Ван Чжо.* Лун цзин (Канон драконов) // Цун шу цзи чэн сюй бянь. Т. 221. Тайбэй, 1989, с. 539–541. ** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Решетов А.М.* Дракон в культурной традиции китайцев // Сб. Музея антропологии и этнографии АН СССР. Т. 37. Л., 1981, с. 81–92; *Терентьев-Катанский А.П.* Китайская легенда о драконе // Страны и народы Востока. Вып. 11. М., 1971, с. 119–126; *Фиссер М.В.* Драконы в мифологии Китая и Японии / Пер. с англ. А.Г. Фесюна. М., 2008; *Яншина Э.М.* Формирование и развитие древнекитайской мифологии. М., 1984; *Ван Да-ю.* Лун фэн вэнь ту цзи (Собр. изображений драконов и фениксов). Пекин, 1987; *он же.* Чжунхуа лун чжун вэньхуа (Китайская культура потомков дракона). Пекин, 2006; *Лю Чжи-сюн*, *Ян Цзин-жун.* Лун юй Чжунго вэньхуа (Дракон и китайская культура). Пекин, 1992; *Оу Цин-юй.* Чжунхуа лун вэньхуа цыдянь (Словарь китайской культуры дракона). Пекин, 2002; *Пан Цзинь.* Чжунго лун вэньхуа (Китайская культура дракона). Чунцин, 2007; *Чжэн Цзюнь.* Чжунго лидай лун вэнь вэньши ишу (Искусство изображения дракона на протяжении всей истории Китая). Пекин, 2006; *J.-P. Diény.* Le Symbolisme du Dragon dans la Chine Antique. P., 1994; *Hayes L.N.* The Chinese Dragon. Shanghai, 1923; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 2. L., 1958; *Visser M.W. de.* Dragon in China and Japan. Amsterdam, 1913.

А.Э. Терехов

ЛУН У

龍舞

Лун у («танец дракона») — один из самых древних и популярных кит. танцев. Точно известно, что танец существовал и широко исполнялся в первых столетиях н.э.: об этом свидетельствуют изображения на погребальном рельефе и лит. описания танца, в т.ч. в произведениях знаменитого ученого и поэта **Чжан Хэна** (78–139; см. т. 1, 3, 5). Дальнейшая история *лун у* практически не прослеживается. Согласно совр. кит. исследованиям, в окончательном виде «танец дракона» сформировался уже в эпоху Цин (1644–1911).

Самыми распространенными видами «танца дракона» являются «Танец с тканевым драконом» («Бу-лун у») и «Танец с драконом-светильником» («Лун-дэн у»). В обоих случаях «дракона» (**лун**; см. также т. 2) делают из деревянного или бамбукового каркаса, состоящего из неск. отсеков (чаще всего 10), на к-рый натягивают ткань красного, белого, черного или зеленого цвета, но обычно используют желтую. Голова весит ок. 15 кг, ее изготавливают отдельно, с особой тщательностью прорабатывая нос и глаза; в глазницы иногда вставляют свечи. Каркас может достигать в длину 10 м, к нему прикреплены палки, за к-рые его держат танцоры, заставляя «дракона» совершать движения и принимать разные позы. Еще один исполнитель, как правило, держит палку с шаром, обернутым красной тканью. Он направляет движения исполнительской группы, и получается, что «дракон» как бы следует за шаром. Внутрь «дракона-светильника» (*лун-дэн*) помещают зажженные свечи, пламя к-рых просвечивает сквозь тканое покрытие, поэтому он используется в представлениях, показываемых в темное время суток.

В классич. варианте «танец дракона» является развернутым представлением, состоящим из неск. постановочных частей. Оно открывается «воззванием к дракону» (*цин лун* [*1*]), когда зрители хором просят дракона появиться, нередко сопровождая возгласы разрывами хлопушек и запусками петард. Затем следует «выход дракона» (*чу лун*), после этого начинается собственно «танец дракона». Во время танца исполняется серия стандартных движений: *юань-цюй* [*1*] («сворачивание в кольцо»); *фань-гунь* («переворот в волнах»), когда дракон как бы переворачивается с живота на спину, имитируя плывущее в волнах тело; *цзяочань* («сплетение»), в к-ром туловище дракона изгибается крест-накрест; *чуаньча* («вклинивание») — разворот передней части туловища в сторону хвоста; *цуань-яо* («стремительный подскок»), когда туловище совершает резкий рывок вверх, словно дракон взлетает в небо. Принимаются также такие позы, как *лун тэн юнь тянь* («дракон, несущийся среди облачного неба»), *мэн лун шуай вэй* («разъяренный дракон, бьющий себя хвостом»), *лун пань юнь чжу* («дракон, свернувшийся вокруг облачного столба»). Представление завершают «проводы дракона» (*сун лун*).

В региональных вариантах танца используются специфич. изображения дракона. Так, в южных р-нах Китая сценических драконов делают из сплетенной соломы или древесных веток — «травяной дракон» (*цао-лун*), дополняют их благовонными курительными палочками — «благовонно-травяной дракон» (*сян-цао-лун*). В пров. Гуандун во время празднования Нового года (*чунь-цзе*) принято исполнять «Танец с горящим драконом» («Шао-хо-лун у»). По легенде, танец возник в память об отважном юноше, уничтожившем при помощи магии огнедышащего дракона и смертельно раненном в битве. Фигуру дракона изготовляют из бумаги и обкладывают ее хлопушками. В начале представления хлопушки поджигают, и, пока они горят с оглушительным треском, исполнители должны три раза обежать вокруг сцены, прося «дракона» появиться. Когда он появляется, хлопушки на нем поджигаются и «дракона» охватывает пламя. Представление весьма опасно для исполнителей, однако считается, что чем сильнее их опалит огонь, тем большая удача ждет их в новом году.

В пров. Цзянсу используют «кольчатого дракона» (*дуань-лун*) — фигуру, сделанную из отдельных сегментов, соединенных кусками (по 0,32 м) красного шелка, причем танец обычно исполняют девушки. Наибольшим конструктивным своеобразием отличается «скамеечный дракон» (*бань-дэн-лун*), каркасом к-рого служит деревянная скамейка, обтянутая разноцветными шелковыми тканями или соломенным плетеньем. Во время танца два исполнителя держат скамейку за передние ножки, а один — за задние. Представления со «скамеечным драконом» наиболее типичны для местности Пуцзян пров. Чжэцзян. Поскольку «дракон» обычно получается небольшим, в представлении могут одновременно участвовать неск. «драконов». Есть и др. варианты «скамеечного дракона» — из неск. десятков (до 80) скамеек, образующих общую конструкцию выс. до 2, в дл. — до 4 м. Отдельно из бамбуковых веток сплетают драконово туловище, к-рое прикрепляют к скамейкам, соединенным деревянными палками. Часть танцоров держат ножки скамейки, другие — палки. Кроме того, к скамейкам прикрепляют свечи с различными изображениями. Самой важной частью танца является эпизод, когда зрители стараются скинуть со скамеек свечи, а танцоры увертываются от них, чтобы не допустить падения свечей. Считается, что того, кому удастся сбить свечу, ожидает большая удача.

В пров. Чжэцзян популярностью пользуется «Танец дракона из ста лепестков» («Бай-е-лун у»), в к-ром вместо изображения дракона используют фонари

в форме цветка лотоса. Танцоры с фонарями в руках во время представления сходятся в группы так, что фонари образуют контуры головы, туловища и хвоста «дракона». В пров. Хунань популярны «Танец с бумажным драконом» («Чжи-лун у»), «Танец с благовонно-пылающим драконом» («Сян-хо-лун у») и «Танец дракона, обливаемого водой» («По-шуй-лун у»), относящийся к этническим танцам народности *туцзя*. *Сян-хо-лун у* принято исполнять во время Праздника фонарей (*юань-сяо*). В фигуры четырех «драконов» вставляют ароматические палочки, к-рые поджигают, поэтому представление обычно дают вечером, когда хорошо видны горящие концы палочек. Представление завершается выходом танцующей колонны к воде, куда опускают фигуры «драконов». Танец «По-шуй-лун у» явно восходит к ритуалу моления о дожде. Здесь «дракон» обязательно должен состоять из 7 или 9 частей.
Еще одним известным этническим «танцем дракона» является «Танец конопляного дракона» («Ма-лун у»), возникший в ритуально-танцевальных практиках ветви народности *цян*, обитавшей на терр. совр. пров. Сычуань. Он исполняется мужчинами и женщинами, держащими в руках палки с прикрепленными к ним изображениями головы «дракона» и разноцветными шарами соответственно. Кроме того, в костюм исполнителей входит широкий пояс (туго завязанный на талии) с пришитыми к нему бубенцами. В изображение «дракона» в любом его варианте входит голова этого существа. Тем не менее есть отдельный танец — «Танцующая драконова голова» («У-лун-тоу»), в к-ром используют фигуру, снабженную отдельно выполненной деревянной головой. Высказывается версия о происхождении этого танца от ритуала жертвоприношения предкам. На архаичность его истоков указывает вступление к «танцу дракона», исполняемое танцорами, держащими в руках предметы в форме солнца и луны.

** Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. М., 1985; Чжунго миньцзу миньцзянь удао цзичэн (Полное собрание китайских народных танцев). Пекин, 1993; *Чжу Мэй*. У-ши, у-лун (Танец льва, танец дракона). Пекин, 2009.

А.Б. Вац

ЛЮ ГУН-ЦЮАНЬ

柳公權

Лю Гун-цюань, прозв. Чэн-сюань. 778, Хэдун (совр. уезд Юнцзи, пров. Шаньси), — 865. Каллиграф, высокопоставленный сановник периода правления дин. Тан (618–907). Выходец из древней ученой семьи, Лю Гун-цюань в 29 лет получил степень *цзинь-ши*. Благодаря острому уму и умению правильно оценивать ту или иную ситуацию неизменно удерживался на высоких постах в столице. Как каллиграф Лю Гун-цюань специализировался на уставном письме *кайшу* и был продолжателем стиля **Янь Чжэнь-цина**. Знатные семьи конкурировали между собой в стремлении заказать прославленному сановнику эпитафии для своих родных. Слава о его таланте достигла Кореи, где каллиграфия танского мастера почиталась эталоном ортодоксального придворного стиля. Традиция приписывает Лю Гун-цюаню крылатую фразу, к-рую он будто бы произнес в ответ на вопрос имп. Му-цзуна (прав. 821–825) о правилах работы кистью: «Коли сердце праведно, то и кисть правильна» (*синь чжэн цзэ би чжэн*). Лю Гун-цюань, так же как Янь Чжэнь-цин, считал, что каллиграфия призвана выражать этические достоинства и гражданские добродетели человека; посредством каллиграфии он стремился просвещать и наставлять. Среди созданных им шедевров особо знаменита стела «Сюань ми та бэй» («Стела пагоды „Сокровенного“»), 841), написанная почерком *кайшу*. Вместе с тем уставу Лю Гун-цюаня присущи и принципиальные отличия от стиля Янь Чжэнь-цина. Каллиграф работает наклонной кистью, поэтому черты имеют заостренные окончания. Его кисть движется то с сильным наклоном — и черты получают дополнительную толщину и «мускулистость» *жоу*, то почти вертикально — и черты выходят тонкими и «жилистыми» *цзинь* [*9*]. Данный прием усиливает живописный эффект каллиграфии, но не уводит в сторону внешней декоративности, т.к. в обоих случаях имеется крепкий «остов» (*гу* [*6*]; см. **Гу**, **цзинь**, **сюэ**, **жоу**).

* Лю Гун-цюань / Под ред. У Хун-цина. Пекин, 1993; Суй Тан У-дай шуфа (Каллиграфия [эпох] Суй, Тан, Пяти династий) / Под ред. Ван Цзин-сяня. Пекин, 1998; Суй Тан У-дай мучжи (Погребальные эпитафии [эпох] Суй, Тан, Пяти династий) / Под ред. Гуань Дачжуна. Пекин, 2002; ** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Сюй Бан-да*. Гу шухуа гоянь яолу: Цзинь, Тан, У-дай, Сун шуфа (Исследование древних произведений каллиграфии и живописи [эпох] Цзинь, Тан, Пяти династий и Сун). Чанша, 1987; Чжунго хуфа цзянь ши (Краткая история китайской каллиграфии) / Отв. ред. Ван Юн. Пекин, 2004; *Чжу Гуань-тянь*. Тан-дай шуфа (Каллиграфия эпохи Тан). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу*. Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *Шэнь Инь-мо*. Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981.

В.Г. Белозёрова

律

Люй [1] — основополагающее понятие традиц. муз. системы, означающее мужские (нечетные) ступени кит. хроматического звукоряда, целиком хроматический звукоряд и соответствующие ему 12 эталонных трубок-флейт.

В кит. об-ве музыка считалась одним из самых эффективных способов достижения соц. гармонии. Кроме того, с муз. системой как со своей основой были связаны системы мер и весов и календаря, к-рые имели жизненное значение для функционирования кит. гос-ва и стандартизация к-рых была необходима для практического объединения территории в рамках единого полит. образования и рассматривалась как важнейшее проявление мироустроительной деятельности правителя. Об этом, в частности, свидетельствуют центральные главы «идеологических» разделов «записи» (*шу* [*4*] или *чжи* [*3*]) «нормативных историописаний» (*чжэн ши*) — т.н. династийных историй. Эти главы, известные под общим назв. «Люй ли чжи» («Записи о звукоряде-*люй* [*1*] и календаре»), присутствуют почти в каждой династийной истории.

В «Люй ли чжи» из «Вэй шу» («Книга [об эпохе] Вэй»; сер. VI в.) говорится: «В **„Шу цзине“** (гл. „Яо дянь“. — *Авт.*; см. т. 1, 4) сказано: „Шунь унифицировал *люй* [*1*], меры длины, объема, веса...“ Эти четыре как раз являются важным делом правителя, это есть то, из чего исходит жизнь народа. Что из четырех является первичным? *Люй* [*1*] являются главным. Разве не с помощью их берется начало закона (или мер), изыскивается основа пневм-**ци [1]** (см. т. 1) Неба и Земли! **Кун-цзы** (см. т. 1) сказал: „Среди того, что изменяет обычаи и нравы, нет ничего выше музыки...“ Если согласовывать звуки, упорядочивать музыку, без *люй* [*1*] нечем согласовывать; итак, *люй* [*1*] — это основа музыки». Т.о., система *люй* [*1*] оказывалась фундаментом официальной идеологии, и занятие ею входило в круг первостепенных обязанностей «официальных лиц» (*ши* [*9*]).

Система 12 *люй* [*1*] являлась основой ритуального музицирования и изготовления ритуальных колоколов. Поэтому она определяла специфику не только кит. музыки как таковой, но и кит. цивилизации в целом. Связи этой системы со всей совокупностью представлений китайцев показывают, почему они придавали именно музыке (прежде всего ритуальной) столь большое значение и на какой основе и почему устанавливалась определяющая роль муз. системы *люй* [*1*] для календарной системы и метрологии, являющихся основой поддержания единства и преемственности гос-ва.

Наиб. значимыми для исследования развития системы 12 *люй* [*1*] являются ранние философские и истор. тексты (до I в. до н.э.) и разделы «записи» ранних династийных историй, к-рые были призваны отражать официальную идеологию времени их написания и получения ими статуса династийной истории, — **«Ши цзи»** (гл. 25; II–I вв. до н.э.; см. т. 1, 4); «Цянь Хань шу» (гл. 21; I в. н.э.); **«Хоу Хань шу»** (гл. 1; III в.); **«Сун шу»** (гл. 11; V в.); «Вэй шу» (гл. 107; сер. VI в.); **«Суй шу»** (гл. 16; нач. VII в.; все ст. см. т. 4); «Цзинь шу» (гл. 16, сер. VII в.). Эти разделы выполняли в рамках династийных историй ту же роль, что и канонические тексты (**цзин [1]**; см. т. 2) в рамках кит. культуры в целом, они в значительной степени и основывались на канонах.

О важности роли системы *люй* [*1*] в музыке много пишется в перечисленных династийных историях. Например: «*Люй люй* (т.е. 12-ступенный звукоряд. — *Авт.*) согласуют пять звуков (у *шэн*, т.е. пентатонику. — *Авт.*), распространяются на звуки (*инь* [*9*]) восьми видов музыкальных инструментов, согласуя их, образуют музыку» («Цянь Хань шу»); «Среди звуков есть чистые (*цин* [*1*], т.е. высокие. — *Авт.*) и мутные (*чжо*, т.е. низкие; только первичностью муз. системы можно объяснить существование специальных терминов для обозначения высоты звуков, о „высоком“ и „низком“ звуке в Китае стали говорить лишь в новое время и в применении к диапазону голоса. — *Авт.*), их согласуют с помощью *люй люй*» («Хоу Хань шу»); «Так с помощью изучения множества звуков проверяют их высоту (в тексте, соответственно, чистоту и мутность. — *Авт.*), если не являются звуками [инструментов из] кожи и дерева (т.е. ударных инструментов — барабанов и деревянных трещоток. — *Авт.*), то не могут не иметь согласования между собой. „Юй шу“ (раздел „Шу цзина“. — *Авт.*) гласит: „*Люй* [*1*] согласуют звуки“, это сказано об этом» («Хоу Хань шу»); «Звуки (*шэн* [*3*] (т.е. и звуки человеческого голоса, и звучания инструментов, и набор пяти нот. — *Авт.*) [нужны для того, чтобы] чувствам дать субстанцию, *люй* [*1*] [нужны для того, чтобы] согласовывать звуки; когда звуки и *люй* [*1*] взаимно согласуются, то звуки (*инь* [*9*]) восьми [видов муз. инструментов] рождаются» («Цзинь шу»); «Итак, *ланы* великой музыки Лю Сю, Дэн Хао, Ван Янь, Вэй Шао и др., вместе с ремесленниками, изготовляющими [поперечную флейту] *ди* [*13*] (практическая реализация трубки-камертона. — *Авт.*), сообща сделали *ди* [*13*]; ремесленники создали ее форму, специалисты по *люй* [*1*] установили ее звук (*шэн* [*3*]), после этого образ инструмента (*ци сян*) получил структуру, а музыкальная шкала (*инь цзюнь*) была согласована и гармонизирована» («Цзинь шу»).

Эти и подобные тексты позволяют выделить осн. функции системы *люй* [*1*] в муз. деле: во-первых, она организует звуки по принципу высотных отношений; во-вторых, ступени ее играют роль ключей для определения высоты лада при исполнении музыки; в-третьих, система *люй* [*1*] используется при создании и настройке инструментов. Только опираясь на знание *люй* [*1*] можно создать, по мнению автора «Цзинь шу», «изысканную» (*я* [*2*]), нормативную музыку, согласующуюся с «каноном и этикетом» (*цзин ли*). Т.о., система *люй* [*1*] соответствует такому фундаментальному понятию совр. теории музыки, как муз. система, фиксирующая высотные отношения между звуками и служащая материалом для ладовых (тональных) структур.

Систему *люй* [*1*] составляют двенадцать звуков или ступеней — шесть мужских (нечетных) *люй* [*1*] и шесть женских (четных) *люй* [*4*], имеющих двузначные (двусложные) обозначения (*хуан чжун*, *да люй* и пр.). Упоминание *люй* [*1*] есть уже в текстах чжоуского времени и в текстах, основанных на материалах этого времени: «Шу цзин» (гл. «Яо дянь» — *люй* [*1*], гл. «Да Юй мо» — 6 *люй* [*1*]; термин *люй* [*1*] может пониматься как в узком, так и в широком смыслах, а именно обозначающим соответственно только 6 мужских *люй* [*1*] или все 12 *люй* [*1*], объединяющих *люй* [*1*] и *люй* [*4*]); **«Ли цзи»** (гл. «Юэ лин» — 12 *люй* [*1*], гл. «Ли юн» — 6 *люй* [*1*]; см. т. 1, 5); **«Чжоу ли»** (гл. «Чунь гуань» — 6 *люй* [*1*] и 6 *люй* [*4*]); **«Го юй»** (6 *люй* [*1*] и 6 *цзянь* [*29*]; обе ст. см. т. 1).

В **«Го юе»** (разд. «Чжоуские речи», ч. 2, событие произошло в 522 до н.э.; рус. пер. В.С. Таскина, 1987; см. т. 1) приводится самое раннее подробное изложение теории ритуальных колоколов. При этом женские *люй* [*1*] названы «промежуточными», поскольку они занимают переходные позиции между мужскими и для них, в отличие от мужских, порядки порождения и высоты звуков не совпадают (см. ниже). Этот текст также впервые упоминает отливку колоколов-камертонов, настроенных не на одну, а на две ноты. О том, что система *люй* [*1*] сложилась не позднее сер. I тыс. до н.э., свидетельствует не только упомянутый текст «Го юя», но и обнаруженный в 1978 в погребении Цзэн-хоу (данные раскопки по своей значимости сопоставимы с раскопками гробницы Тутанхамона) набор колоколов и литофонов, датируемых примерно 433 до н.э. Оба набора соответствуют теории *люй* [*1*] по настройке, а колокола надписаны названиями ступеней. Как было показано фон Фалькенхаузеном, возможно, практика изготовления колоколов, настроенных на определенный/ые *люй* [*1*], существовала уже во II тыс. до н.э.

В «Ли цзи» (гл. «Юэ лин») для каждого месяца указывается соответствующий ему *люй* [*1*]; они располагаются в порядке возрастания высоты звука, что следует из сопоставления с текстами, содержащими данные о числовых выражениях строя *люй* [*1*] (см. ниже). В «Го юе» чередование мужских и женских *люй* [*1*] (в пер. В.С. Таскина *люй* [*1*] *у и* ошибочно назван *у шэ*) дает тот же порядок, что и в «Юэ лин». В «Чжоу ли» (гл. «Чунь гуань») также раздельно перечислены мужские и женские *люй* [*1*], но здесь, в отличие от др. текстов, переставлены местами названия женских *люй* [*1*]: вместо *цзя чжуна* стоит *ин чжун*, а вместо *чжун люй — нань люй*.

В основе построения системы 12 *люй* [*1*] лежит теоретический принцип звуковысотного отбора. Самым ранним текстом, в к-ром зафиксировано «математическое» выражение этой системы, является, если не считать гл. «Ди юань» из **«Гуань-цзы»**, компендиум кон. III в. до н.э. **«Люй-ши чуньцю»** (рус. пер. Г.А. Ткаченко, 2001; обе ст. см. т. 1). Этот текст (2-е подразд. 6-й «заметы»), согласно «Цзинь шу», послужил основой для всех последующих авторов, писавших о звуковом строе.

Согласно «Люй-ши чуньцю», звук-ориентир, на к-рый опирается строй, это первый мужской *люй* [*1*] — *хуан чжун*. Способ, с помощью к-рого находятся остальные звуки (ступени) строя, формулируется как «взаимное порождение 12 *люй* [*1*]». Он заключается в следующем: «к трем частям того, от чего рождают, прибавляют одну часть, чтобы вверх родить; от трех частей того, что рождает, отнимают одну часть, чтобы вниз родить». Под движением вверх (вниз) здесь понимается просто увеличение (уменьшение) длины *люй* [*1*], к-рым соответствуют как раз понижение (повышение) высоты звука. В самом начале фрагмента эксплицирован порядок порождения, наложение на к-рый деления *люй* [*1*] на «рожденные» вверх и вниз (второе измерение) позволяет получить схему на рис. 1 (цифры вверху отражают поступенное изменение высоты).

Т.о., при построении ступеней начиная от исходной ступени-ориентира чередуются коэффициенты $^2/_3$ при «рождении» вниз, что соответствует чистой квинте, и $^4/_3$ при «рождении» вверх, что соответствует тому же интервалу с последующим перенесением на октаву с тем, чтобы остаться в пределах одной октавы (а это фактически обращение чистой квинты в чистую кварту). Но теоретически звукоряд строится по единому принципу — по чистым квинтам.

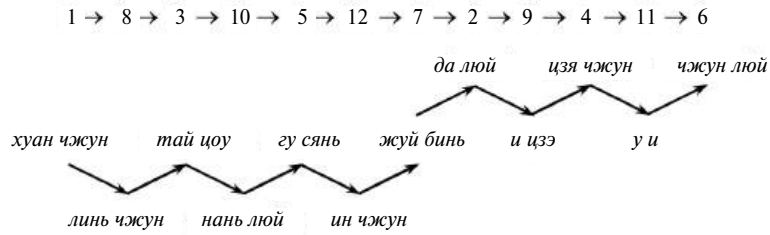


Рис. 1

Следует иметь в виду, что строй 12 *люй* [*Л*] не является темперированным, в то время как классический европ. муз. строй — темперированный. Поэтому использовать принятые в совр. муз. теории обозначения можно только условно и в целях большей ясности. Несмотря на изъяны, связанные с нетемперированностью, этот строй, что важно подчеркнуть, использовался на протяжении большей части кит. истории, и только в XVI в., на столетие раньше, чем в Европе, в Китае был формально закреплен темперированный строй.

Сведения об интервалах системы *люй* [*Л*] приведены в табл. 1, в столбцах к-рой отмечены: 1) номер в высотном порядке и, ниже в тех же ячейках, номер в порядке порождения; 2) название ступени (*люй* [*Л*]) и, ниже, цикл. знак из 12-ричного набора «земных ветвей» (*ди чжи*), выступающего в традиц. кит. культуре как универсальный язык описания; 3) дробное выражение в виде, представленном в «Ши цзи» и, ниже, десятичное представление (здесь и далее с точностью до четвертого знака после запятой); 4) дробное значение при «числовой» темперации системы *люй* [*Л*] и, ниже, десятичное представление для дробей «числовой» темперации; 5) европ. дробь (для тритона приводится еще величина $^{7}/_{10}$, для б. секунды — $^{9}/_{10}$, для м. септимы — $^{5}/_{9}$) и, ниже, ее десятичное представление; 6) сокращенное название интервала и, ниже, сокр. название обращения; 7) число тонов; 8) латинское и, ниже, рус. обозначение ступени (при отсчете от ноты до).

Табл. 1. Основные интервалы в пределах октавы

1	2	3	4	5	6	7	8
1 1	*хуан чжун* *цзы*[3]	1 1	[41/81] [0,5062]	1 0	ч. 1 ч. 8	0	c до
2 8	*да люй* *чоу*[5]	2048/2187 0,9364	76/81 0,9383	15/16 0,9375	м. 2 б. 7	½	des ре бемоль
3 3	*тай цоу* *шнь*[7]	8/9 0,(8)	72/81 0,(8)	8/9 0,(8)	б. 2 м. 6	1	d ре
4 10	*цзя чжун* *мао*[5]	16384/19683 0,8324	68/81 0,8395	5/6 0,8(3)	м. 3 б. 6	1½	eis ми бемоль
5 5	*гу сянь* *чэнь*[2]	64/81 0,7901	64/81 0,7901	4/5 0,8	б. 3 м. 6	2	e ми
6 12	*чжун люй* *сы*[5]	131072/177147 0,7400	60/81 0,(740)	3/4 0,75	ч. 5	2½	f фа
7а 7	*жуй бинь* *у*[10]	512/729 0,7023	57/81 0,(703)	5/7 0,7142	ув. 4 ум. 5	3	fis фа диез
7б 7	*жуй бинь* *у*[10]	512/729 0,7023	57/81 0,(703)	5/7 0,7142	ум. 5 ув. 4	3	ges соль бемоль
8 2	*линь чжун* *вэй*[9]	2/3 0,(6)	54/81 0,(6)	2/3 0,(6)	ч. 5 ч. 4	3½	g соль
9 9	*и цзэ* *шэнь*[6]	4096/6561 0,6243	51/81 0,(629)	5/8 0,625	м. 6 б. 3	4	as ля бемоль
10 4	*нань люй* *ю*[4]	16/27 0,5926	48/81 0,5926	3/5 0,6	б. 6 м. 3	4½	a ля
11 11	*у и* *сюй*[3]	32768/59049 0,5549	45/81 0,(5)	9/16 0,5625	м. 7 б. 2	5	b си бемоль
12 6	*ин чжун* *хай*[2]	128/243 0,5267	43/81 (или 42/81) 0,5309	8/15 0,5(3)	б. 7 м. 2	5½	h си
[13] 13		262144/531441 0,4932	40/81 0,4938	1/2 1/2	ч. 8 ч. 1	6	(c) до

Следует отметить, что вторые знаки в названиях *тай цоу* и *у и* имеют редкие чтения. Название 5-й ступени скорее следует транскрибировать не как *гу си*, а как *гу сянь* (в совр. нормативных словарях чтение *сянь* у знака 洗 для имен собственных сохранено, само же сочетание *гу сянь* в такие словари попасть не должно; тем не менее в них входит обозначение пяти звуков-*шэн* [*3*]). Примечательно, что в названиях *люй* [*4*] в качестве второго знака используются сам термин *люй* [*4*] и термин «колокол» (*чжун* [*7*]), названия же *люй* [*1*], за исключением базового звука, целиком состоят из нестандартных иероглифов.

Из табл. 1 следует, что гипотетические кит. приближения к темперации дают погрешности, не большие погрешности европ. приближений к ней (ср. стб. 4 и 5); тем же свойством обладают и дроби Сыма Цяня. Кроме того, можно предположить, что вычисление десятичных значений простых дробей — процедура в нек-рых случаях достаточно сложная, да и знаки в знаменателях здесь не добавляют точности. Поэтому сомнительно, чтобы Сыма Цянь относился к этим числам как к настоящим коэффициентам. Главное здесь — макс. величина знаменателя, позволяющая получить целочисленные значения для всех двенадцати *люй* [*1*] (см. ниже).

В тексте «Люй-ши чуньцю» при перечислении *люй* [*1*] чередование порождений вниз (женских ступеней — $^{2}/_{3}$) и вверх (мужских ступеней — $^{4}/_{3}$) нарушается, когда дело доходит до 8-й по «рождению» женской ступени *да люй*: она «рождается» не вниз, а вверх. Это происходит потому, что *да люй*, соответствуя примерно ре бемолю второй октавы (если *хуан чжун* принять за до; его можно также принять и за фа, см. ниже), выходит за пределы исходной первой октавы, поэтому требуется доп. октавное перенесение. В результате *да люй* оказывается соответствующим ре бемолю (до диезу) первой октавы. Т.о., шесть *люй* [*4*] подразделяются на две тройки, в отличие от шести *люй* [*1*], у к-рых порядок в звуковысотном отношении и в отношении порождения совпадает.

В доциньских текстах нет сведений о числовых значениях ступеней *люй* [*1*]. Самые ранние числовые данные для 12 *люй* [*1*], выведенные из числа *хуан чжуна*, принятого за 81, со всеми необходимыми октавными перенесениями встречаются в тексте **«Хуайнань-цзы»** (II в. до н.э.; см. т. 1, 3). В нем 12 *люй* [*1*] расположены в порядке порождения, но отождествление с цикл. знаками *хуан чжуна* (*цзы* [*3*] — 1-й цикл. знак 12-ричного набора) и *линь чжуна* (*вэй* [*9*] — 8-й цикл. знак) дает представление и о порядке возрастания высоты звуков.

По свидетельству «Цянь Хань шу», при Сяо У-ди (140–86 до н.э.) было учреждено ведомство по согласованию *люй* [*1*]. Вероятно, многие данные о 12-ступенном строе, явившиеся результатом работы этого ведомства, попали уже в текст «Цянь Хань шу», где приведены числовые данные для пятиступенной гаммы (*у шэн*), совпадающие с числами пяти первых по «рождению» *люй* [*1*] 12-звукового строя из «Хуайнань-цзы». В том же тексте зафиксирована длина 12 трубок-камертонов, в к-рой отражено соответствие размеров трубок и числовых значений 12 *люй* [*1*] (начало отсчета — 8 *чи* [*1*] и 1 *цунь* [*2*]).

Отсчет от числа 81 — сакрального числа императора *цзю цзю ба ши и* («девятью девять — восемьдесят один») — характерен для системы *люй люй* (у Бань Гу фактически от числа 8,1, что указывает на возможность первоначальной постановки в соответствие звукам чисел первого порядка, как это сделано в «Хоу Хань шу», где трубки начинаются от 9 *цуней* [*2*], и позволяет согласовать 12 *люй* [*1*] с теорией *у син*). Он очевиден в описании пяти звуков *шэн* [*3*] в среднем фрагменте гл. «Ди юань» трактата «Гуань-цзы», возможно, относящегося еще к доханьскому времени. (Существует мнение, что эта часть гл. «Ди юань» попала в осн. текст из комментария-*чжуаня* [*2*]. Обсуждение этого вопроса см.: Гуань-цзы цзи сяо. Т. 2. Пекин, 1956, с. 907–910. Из-за этого в отдельное издание этой гл. — *Ся Вэй-ин*. Гуань-цзы. Ди юань пянь сяоши. Пекин, 1968 — этот текст не был включен. Но такая редакция текста представляется недостаточно обоснованной, так как предшествующая и последующая части хорошо стыкуются друг с другом только на первый взгляд, и наличие между ними рассматриваемой части представляется органичным.)

Однако в нем «рисунок» порождения *люй* [*1*] иной — он соответствует не начальному, а центральному положению (игра начала и центра — характерная черта раннекит. системологии) *хуан чжуна* (вместо чисел 54 и 48 предполагаются числа 108 и 96).

Вышеизложенное проиллюстрировано на рис. 2. На нем тонкие прямые соответствуют порождению пяти звуков (пяти первых *люй* [*1*], принимающих целочисленные значения) согласно «Люй-ши чуньцю», а жирные — согласно «Гуань-цзы». Соответствующие штриховые линии доводят число ступеней до семи (жирная штриховая линия условна, поскольку порождение, согласно принципам «Гуань-цзы», могло дать как нижний, так и верхний *жуй бинь*, что передано двумя жирными штриховыми линиями). Порождение оставшихся пяти ступеней показано штрихпунктирной линией, тонкой — по Сыма Цяню (верхние точки), жирной — согласно общепринятой системе, восходящей к «Люй-ши чуньцю».

На рис. 2 по вертикали отложены номера *люй* [*1*] в порядке порождения, по горизонтали наряду с числами, задающими ступени муз. шкалы (отсчет от *хуан чжуна*), указаны международные обозначения нот (слева от косой черты — начиная от ноты фа, справа от косой черты — начиная от ноты до). Начиная с до мы получаем гамму с повышенной четвертой ступенью (фа диез), начиная с фа — обычную гамму. Однако подобная привязка не более чем вопрос удобства. По логике системы удобнее начинать с ноты фа, а с т.зр. уподобления европ. системе — с ноты до, как и делается в кит. совр. нормативных словарях (то, что в них сочтено целесообразным помещать подобную информацию, заслуживает особого внимания). Еще правее помещены числа, поставленные в соответствие этим обозначениям. Они получены следующим образом. Сначала выставляются первые пять значений в порядке порождения: 81 – 54 – 72 – 48 – 64 (полужирный шрифт, только они целочисленные). На втором этапе выставляются промежуточные значения для интервалов в один тон: 72 – (68) – 64, 54 – (51) – 48. Для центральной полуторатоновой зоны, естественно, имеет место чередование интервалов «4» и «3»: 64 – (60) – (57) – 54. Края октавы оформляются от интервала «4» с увеличением вниз: 72 – (76) – 81 и от «3» с уменьшением вверх: 48 – (45) – (43) – [41] или 48 – (45) – (42) – [40].

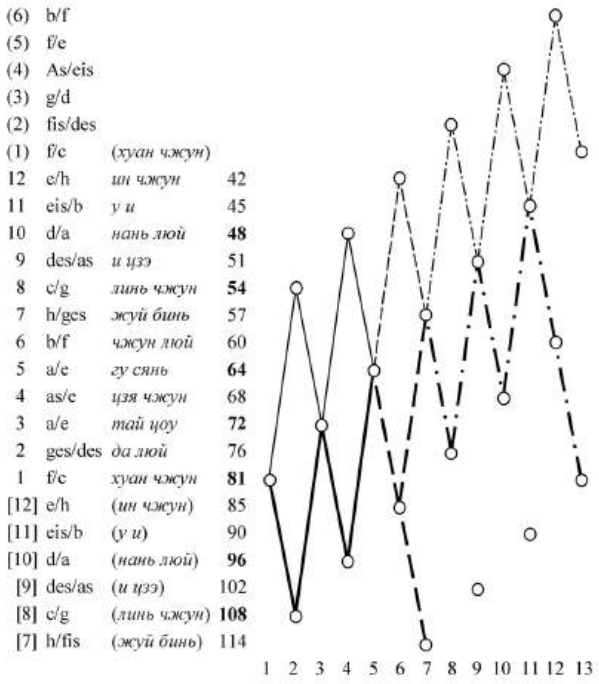


Рис. 2. Схема порождения 12 (13) *люй* [*1*]

Все эти значения, за исключением десятой по порядку ступени, соответствуют округленным до десятых долей *цуня* [*2*] длинам трубок, указанных Сыма Цянем. У него нецелочисленные значения снабжены доп. указаниями «еще 1/3» и «еще 2/3». Числа на рис. 2 получаются путем увеличения десятых долей на единицу в случае указания «еще 2/3». В переводе Р.В. Вяткина для *и цзэ* ошибочно добавлены слова «и четыре десятых». Для *ин чжуна* получается 43, что вполне согласуется с порождением от 64, к-рое, умноженное на 2/3, равно 42 и 2/3, т.е. приблизительно 43. Такое порождение все равно дает для *жуй биня* 57 ($43 \times 4/3 = 57 + 1/3$; $64 \times 8/9 = 56 + 8/9$).

Второй вариант соответствует данным «Хуайнань-цзы». Фактически этот числовой ряд представляет собой приближение к темперированному строю с интервалом «4» в нижней половине октавы, интервалом «3» в ее верхней половине и с изменением на единицу на концах. Справа на рис. 2 указаны соответствия *люй* [*1*] 12 «земным ветвям», представляющимся осн. шкалой, через к-рую осуществляется привязка к др. мирописательным системам.

Кроме того, Сыма Цянь приводит сведения об интервальных коэффициентах. Хотя способ получения коэффициентов прежний (т.е. каждый раз исходя из предыдущего значения), эти коэффициенты эксплицируют отношение каждого из *люй* [*1*] непосредственно к *хуан чжун* — ступени-ориентиру. Т.о., 11 квинтовых ходов дают все интервалы в пределах октавы, кроме нее самой: *цзы* [*3*] — ч.1; *чоу* [*5*] — 2/3 (ч. 5); *инь* [*7*] — 8/9 (б. 2); *мао* [*5*] — 16/27 (б. 6); *чэнь* [*2*] — 64/81 (б. 3); *сы* [*5*] — 128/243 (б. 7); *у* [*10*] — 512/729 (ув. 4 = ум. 5); *вэй* [*9*] — 1024/2187 (при учете вторичного порождения вниз, не сделанного Сыма Цянем, как это отмечено авторами «Цзинь шу», это будет 2048/2187 — интервал м. 2); *шэнь* [*6*] — 4096/6561 (м. 6); *ю* [*4*] — 8192/19683 (с коррекцией на 16384/19683 — м. 3); *сюй* [*3*] — 32768/59049 (м. 7); *хай* [*2*] — 65536/177147 (с коррекцией на 131072/177147 — ч. 4).

Т.о., движение вверх и вниз по чистым квинтам дает 12-ступенный хроматический строй, а шесть квинтовых ходов — семиступенный лад (обычную

гамму, если *хуан чжун* принять за фа, и лидийскую с четвертой повышенной ступенью, если *хуан чжун* принять за до). Продолжение этого движения (12-й квинтовый ход) должно было бы замкнуть строй 12 *люй* [*1*], но вместо 1/2 мы получаем величину 262144/531441, заметно меньшую, чем «идеальная» величина $265720^1/_2/531441$. Это различие порядка 3576/531441 составляет 0,0067 — величину, бо́льшую, хотя и ненамного, допустимой при строгой темперации.

С др. стороны, появление дроби со знаменателем 177 147 означает фактически построение чисел 12 *люй* [*1*] именно от этого числа, составляющего 3^{11}. Все эти числа будут представлять собой совокупности множителей 2 и 3 ($3^{11} = 2^0 \cdot 3^{11}$). Числа, полученные на основании дробей Сыма Цяня, в порядке порождения наряду с цикл. знаками указаны в трех левых столбцах табл. 2. Далее слева направо указываются целочисленные разложения на множители частных от деления чисел *люй* [*1*], на числа семиступенного звукоряда (также в порядке порождения), начинающиеся с $3^6 = 729$ (они указаны сверху). В трех крайних правых столбцах указаны частные от деления чисел *люй* [*1*] еще на три числа: максимальное для ицзинистики «число великой полноты» 11 520, получаемое с точностью до одной десятой, а также чисел «стеблей» *ян* [*1*] (216) и «стеблей» *инь* [*1*] (144) (см. т. 1, 2 **Инь-ян**), крайне важные в ицзинистике (все эти числа фигурируют в «Си цы чжуани»).

Табл. 2. Основные числа *люй* [*1*] и результаты их деления на нек-рые базовые числа

			729	486	648	432	576	384	512	11520	216	144
			$2^0 \cdot 3^6$	$2^1 \cdot 3^5$	$2^3 \cdot 3^4$	$2^4 \cdot 3^3$	$2^6 \cdot 3^2$	$2^7 \cdot 3^1$	$2^9 \cdot 3^0$	$2^8 \cdot 3^2 \cdot 5^1$	$2^3 \cdot 3^3$	$2^4 \cdot 3^2$
цзы [*3*]	177 147	$2^0 \cdot 3^{11}$	243	–	–	–	–	–	–	–	–	–
вэй [*9*]	118 098	$2^1 \cdot 3^{10}$	162	243	–	–	–	–	–	–	–	–
инь [*7*]	157 464	$2^3 \cdot 3^9$	216	324	243	–	–	–	–	–	729	–
ю [*4*]	104 976	$2^4 \cdot 3^8$	144	216	162	243	–	–	–	–	486	729
чэнь [*2*]	139 968	$2^6 \cdot 3^7$	192	288	216	324	243	–	–	–	648	972
хай [*2*]	93 312	$2^7 \cdot 3^6$	128	192	144	216	162	243	–	8,1	432	648
у [*10*]	124 416	$2^9 \cdot 3^5$	–	256	192	288	216	324	243	5,4	648	864
чоу [*5*]	82 944	$2^{10} \cdot 3^4$	–	–	128	192	144	216	162	7,2	384	576
шэнь [*6*]	110 592	$2^{12} \cdot 3^3$	–	–	–	256	192	288	216	9,6	512	384
мао [*5*]	73 728	$2^{13} \cdot 3^2$	–	–	–	–	128	192	144	6,4	–	512
сюй [*3*]	98 304	$2^{15} \cdot 3^1$	–	–	–	–	–	256	192	–	–	–
сы [*5*]	65 536	$2^{16} \cdot 3^0$	–	–	–	–	–	–	128	–	–	–

Рис. 3

Рассмотрение табл. 2 позволяет сделать вывод о том, что в средней части столбец целочисленных значений передвигается по диагонали от крайней верхней позиции к крайней нижней, причем осн. диагональ (не захватывающую двух крайних членов ряда) задают базовые для традиции «Книги перемен» числа 216 и 144 (или 288, к-рое с муз. точки зрения идентично 144, как находящееся в интервале октавы; здесь вновь проявилась промежуточность, неустойчивость свойств иньских ступеней). И соответственно деление на 216 и 144 позволяет получить числа семиступенного ряда для восьми центральных *люй* [*1*]. Число же 11 520 играет нормирующую роль, позволяя получить для второй пятерки *люй* [*1*] указанные в «Цянь Хань шу» аналоги длины в *чи* [*1*] и *цунях* [*2*] для трубок-флейт, настроенных на соответствующие ноты.

Данные табл. 2 свидетельствуют о том, что система *люй* [*1*] и символика «И цзина» (см. т. 1 **«Чжоу и»**) представляют собой части единой схемы, базирующейся как раз на системе *люй* [*1*]. Этот вывод дополнительно подтверж-

дается соответствием круга *люй* [*1*] кругу 12 однородных гексаграмм, приведенных на рис. 3, где 12 *люй* [*1*] представлены в порядке возрастания высоты звука (по кругу снизу вверх по часовой стрелке) и в порядке порождения (по звезде, начиная снизу). Также отмечены 12 месяцев (1–12) и 12 цикл. знаков.

Эти же гексаграммы обозначают черты гексаграмм в определенных позициях — сплошные черты (гексаграмма *Цянь* [*1*], нечетные значения) и прерванные черты (гексаграмма *Кунь*, четные значения). Именно эти соответствия объясняют числовые значения Сыма Цяня, у к-рого фактически последние три женские и мужские *люй* [*1*] оказались в разных октавах. Это «теоретически» как раз и правильно — в обоих случаях черты «проходятся» снизу вверх в порядке расположения в гексаграммах.

Механизм этого процесса показан в табл. 3, порядок следования однородных гексаграмм (стб. 1) в к-рой изображает динамику взаимозамены сплошных (*ян* [*1*]) и прерванных (*инь* [*1*]) черт снизу вверх по позициям. Стб. 2 — цикл. знаки; 3 — названия *люй* [*1*]; 4 — числа «дробей» Сыма Цяня; 5 — разложения их на множители 2 и 3; 6 — разложения их на «осмысленные» множители 144, 216, 64 (число гексаграмм), 81 (число тетраграмм), «простые» множители 8 и 9, а также доп. множители 2–4; 7 и 8 — позиции гексаграмм. Числовая организованность таблицы по горизонтали и вертикали очевидна: для янских *люй* [*1*] убывает до единицы степень числа 3, для иньских *люй* [*1*] возрастает от единицы степень числа 2.

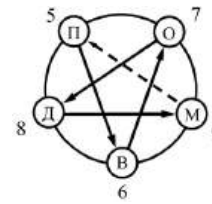
Табл. 3. Механизм порождения однородных гексаграмм и *люй* [1]

1	2	3	4	5	6	7	8
	сы [*5*]	*чжун люй*	65 536	$2^{16}\cdot3^{0}$	64×64×8×2	上六	
	чэнь [*2*]						
	мао [*5*]	*цзя чжун*	73 728	$2^{13}\cdot3^{2}$	144×64×8	五六	
	инь [*7*]						
	чоу [*5*]	*да люй*	82 944	$2^{10}\cdot3^{4}$	144×64×4	四六	
	цзы [*3*]						
	хай [*2*]	*ин чжун*	93 312	$2^{7}\cdot3^{6}$	144×216×3	三六	
	сюй [*3*]	*у и*	98 304	$2^{15}\cdot3^{1}$	64×64×8×3		上九
	ю [*4*]	*нань люй*	104 976	$2^{4}\cdot3^{8}$	144×81×9	二六	
	шэнь [*6*]	*и цзэ*	110 592	$2^{12}\cdot3^{3}$	216×64×8		五九
	вэй [*9*]	*линь чжун*	118 098	$2^{1}\cdot3^{10}$	81×81×9×2	初六	
	у [*10*]	*жуй бинь*	124 416	$2^{9}\cdot3^{5}$	216×144×4		四九
	сы [*5*]	*чжун люй*	131 072	$2^{17}\cdot3^{0}$			
	чэнь [*2*]	*гу сянь*	139 968	$2^{6}\cdot3^{7}$	216×216×3		三九
	мао [*5*]	*цзя чжун*	147 456	$2^{14}\cdot3^{2}$			
	инь [*7*]	*тай цоу*	157 464	$2^{3}\cdot3^{9}$	216×81×9		二九
	чоу [*5*]	*да люй*	165 888	$2^{11}\cdot3^{4}$			
	цзы [*3*]	*хуан чжун*	177 147	$2^{0}\cdot3^{11}$	81×81×9×3		初九

Табл. 4. Разложения чисел *люй* [*1*] на базовые множители

Черты	*Цянь* [*1*]				*Кунь*			
1 (начальная)	64	64	8	3	64	64	8	2
2	216	64	8		144	64	8	
3	216	144		4	144	144		4
4	216	216		3	144	216		3
5	216	81	9		144	81	9	
6 (верхняя)	81	81	9	3	81	81	9	2

Рис. 4



Структура разложений на «осмысленные» множители показана в табл. 4, из к-рой хорошо видно, что соответствия центральных черт имеют первыми множителями количества стеблей данного вида, а концы рядов оформлены «крайними» числами 81 и 64. В среднем ряду это оформление вместе с множителями 8 и 9 распространяется ближе к центру, а третья и четвертая черты получают множители 216 и 144 соответственно.

Система *люй* [*1*] также является базовой для системы «пяти стихий» (*у син*), поскольку именно *люй* [*1*] органично предполагают два порядка — по порождению и по высоте. Пяти стихиям соответствуют числа 5, 6, 7, 8 и 9, задающие именно эти два порядка при стандартной корреляции стихий со звуками, когда стихия «почва» (*ту* [*1*]) помещается между деревом и огнем (см. рис. 4). Числа здесь получаются, например, исходя из числа 9, указанного как длина трубки *хуан чжуна* в «Хоу Хань шу». Действительно, $9 \times 2/3 = 6$, $6 \times 4/3 = 8$, $8 \times 2/3 = 16/3 = 5 + 1/3$ (прибл. 5), $(5 + 1/3) \times 4/3 = 64/9 = 7 + 1/9$ (прибл. 7; семерку с «недостатком» дает и умножение числа 5 на 4/3). Аналогичный ряд получается и при начале движения от центральной стихии «почва», к-рой соответствует число 5 (10): $5 \times 4/3 = 20/3 = 6 + 2/3$ (прибл. 7), $(6 + 2/3) \times 4/3 = 80/9$ (прибл. 9) и т.д.

Вероятно, при интерпретации системы *люй* [*1*] с помощью более общей системы — традиц. символики, использовавшейся для описания самых разных эмпирических явлений, — было замечено их удивительное соответствие друг другу. Это соответствие, видимо, можно объяснить как тем, что система *люй* [*1*] и формальный символический язык в своих осн. чертах сложились в доциньское время и отражали единые представления кит. общества на определенном этапе его развития, так и тем, что любая муз. система по своей структуре близка к формальному языку, тем более если она имеет эксплицитное математическое выражение. Т.о., имелась возможность для сведения воедино составных элементов символического языка описания на основании системы *люй* [*1*]. В этом отношении роль системы *люй* [*1*] была в какой-то степени аналогична функции центральной классификационной схемы **сань у** (см. т. 5), частным случаем к-рой являлись почти все осн. традиц. классификационной схемы.

Об этом свидетельствуют как явно, так и неявно данные текста **Бань Гу**, выполнившего большую часть работы, начатой еще **Сыма Цянем** (обе ст. см. т. 1). Осн. текст «Люй ли чжи» в «Хань шу» предваряется вступлением, в к-ром говорится: «*Сань у* с помощью изменений переплетают свои числа, согласуют их с древностью и современностью, моделируют их в пневмах-*ци* [*1*] и вещах-*у* [*1*], согласуют их с сердцем и ушами... нет ничего, что бы не согласовалось [с ними]». Помимо канонического (пятичастного) построения всего текста, отдельные его части также являются канонами. За исключением одного случая, все они находятся в разделе, посвященном звуковой системе. Они предваряются стандартным обозначением классификационной схемы, лежащей в основе их построения.

В тексте Бань Гу, а также в соответствующих гл. «Ши цзи», «Хоу Хань шу» и «Цзинь шу» задействованы почти все основные схемы, состоящие из 2–6, 8, 10, 12 и 60 элементов. Примечательно, что все они, кроме 4- и 8-ричной, созвучны системе *люй* [*1*]. Совмещение же оставшихся двух схем с системой *люй* [*1*] осуществляется благодаря связи 12-ричной календарной схемы, каждому элементу к-рой соответствует один *люй* [*1*], с 4- и 8-ричными системами в их временной и пространственной модификациях в «Ши цзи» и «Хоу Хань шу» (как показано таблицами, схемами и пояснениями к ним, опубликованными М.В. Исаевой в 1985–1986).

На основе *люй* [*1*] Бань Гу унифицировал и др. аналогичные системы, предполагающие построение рядов от исходных точек: числа и меры. Звук-ориентир *хуан чжун* 12-звукового строя стал исходной точкой исчисления, а параметры флейты *хуан чжун* стали эталонами длины, объема и веса. Это задано и пятичастным построением текста: пять его частей соответствуют пяти системам, описанным в них: числа и меры длины, объема, веса исходят из пятой (центральной) звуковой системы *люй* [*1*].

Система *люй* [*1*] была использована также для моделирования процесса порождения вещей. Сами авторы династийных историй мотивировали свой выбор сл. образом. Звуки, подобные пневмам и числам, являются тончайшими (*цзин* [*3*]), мельчайшими (*вэй* [*7*]) и чудеснейшими (*мяо* [*1*]) из всех оформленных предметов (*ци* [*2*]). Благодаря оформленности их уже можно классифицировать, распределять

Табл. 5. Система 60 *люй* [*1*] и количество дней месяца

		21	114	135	135	135	114
хуан чжун	636 6 31	01 177147 1	54 176776 6	13 174762 6	25 172410 6	37 170089 6	49 167800 6
да люй	508 4 30			08 165888 8	20 163655 8	32 161452 8	44 159280 6
тай цоу	636 6 31	03 157464 1	56 157136 6	15 155345 6	27 153254 6	39 151191 6	51 149156 6
цзя чжун	508 4 30		10 147456 6		22 145471 8	34 143513 8	46 141582 8
гу сянь	636 6 31	05 139968 1	58 139676 6	17 138084 6	29 136225 6	41 134392 5	53 132582 7
чжун люй	508 4 30			12 131072 8	24 129308 7	36 117567 8	48 125850 7
жуй бинь	508 5 30	07 124416 1	60 124156 7	19 122741 7		31 121089 7	43 119460 8
линь чжун	636 6 30	02 118098 1	55 117852 5	14 116508 7	26 114940 6	38 113393 6	50 111867 5
и цзэ	508 4 31			09 110592 8	21 109103 8	33 107635 8	45 106185 7
нань люй	636 6 31	04 104976 1	57 104757 5	16 103563 6	28 102169 6	40 100794 6	52 099437 7
у и	508 4 31			11 098304 8	23 096981 8	35 095676 7	47 094388 8
ин чжун	508 5 30	06 093312 1	59 093117 7	18 092056 8		30 090817 8	49 089595 6

по родам, а потому и познавать. «Смысл тончайшего и мельчайшего оформленных предметов прежде всего находится в *люй люй*». Это дает возможность постигать и таинственное, то, что еще не имеет формы, подобно «восприятию косточки в цветении», т.е. проникновению в суть явлений и их прогнозированию по внешним (первоначальным) проявлениям.

Принцип построения 12-ричной системы *люй* [*1*] — чередование порождений женских ступеней *люй* [*4*] и мужских ступеней *люй* [*1*] — представляется органичным выражением взаимопорождения начал *инь* [*1*] и *ян* [*1*]. Так, Бань Гу писал, что «применение и превращения *инь* [*1*] и *ян* [*1*], конец и начало тьмы вещей упорядочиваются в *люй люй*». При этом он основывался не только на умозрительных построениях, но и на конкретных данных таблицы интервальных коэффициентов Сыма Цяня, являющейся наиболее емким выражением 12-ричного строя *люй* [*1*]. Он писал, что «...*инь* [*1*] и *ян* [*1*] соединяют *дэ* [*1*], пневмы-*ци* [*1*] начинают резонировать с *цзы* [*3*], превращения порождают тьму вещей».

Дальнейшее развитие этого направления отражено в разделе «Люй ли чжи» из «Хоу Хань шу», автор к-рого считал свой труд дополнением к «Записям» Бань Гу. В правление Юань-ди (прав. 49–32 до н.э.) специалист по *люй* [*1*] **Цзин Фан** (см. т. 5) создал систему 60 *люй* [*1*], к-рая была результатом выхода за пределы 12 *люй* [*1*] при дальнейшем движении по чистым квинтам, осуществление чего было возможно благодаря незамкнутости 12-звукового строя. Совмещая систему *люй* [*1*] с порядком расположения триграмм по **Фу-си** (см. т. 2), Цзин Фан сравнивал переход системы 12 *люй* [*1*] в систему 60 *люй* [*1*] с превращением 8 триграмм в 64 гексаграммы и писал, что «пять звуков-*инь* [*1*] рождаются из *инь* [*1*] и *ян* [*1*], разделившись, составляют 12 *люй* [*1*], вращаясь, рождают 60 — все это то, с помощью чего фиксируются в мерах пневмы (*доу ци*) и моделируются роды вещей».

Список 60 *люй* [*1*] Цзин Фана в порядке увеличения высоты звуков (убывания числовых значений) приведен в «Хоу Хань шу». Там указаны не только названия самих *люй* [*1*], названия порождаемых *люй* [*1*], соответствия нотам *гун* [*4*], *шан* [*1*] и *чжи* [*24*] (первым трем по высоте, соответствие с *чжи* [*24*] совпадает с порождаемым *люй* [*1*]), но и число дней, к-рому соответствует данный *люй* [*1*], длины трубок в *цунях* [*2*] (от 9 *цуней* [*2*]) и, наконец, те же длины от 9 *чи* [*1*] с точностью до одной десятитысячной *цуня* [*2*]. Цифры, соответствующие длинам трубок, не всегда совпадают; значения от 9 *чи* [*1*] представляются более точными — не случайно они вводятся посредством знака *чжунь* («точный»).

Нек-рые существенные данные системы Цзин Фана приведены в табл. 5. Строки в ней соответствуют 12 *люй* [*1*]. В левом столбце указаны названия основных *люй* [*1*], а правее в столбик — процентное отклонение от следующего *люй* [*1*] (расстояния между основными *люй* [*1*]) в сотых долях процента, ниже — число *люй* [*1*] (количество заполненных столбцов справа) и еще ниже — количество дней в месяце. В следующих слева направо столбцах под величинами интервалов в той же размерности указаны три числа в столбик: номер *люй* [*1*] из 60-местного списка, ниже — числовое значение и еще ниже — число дней месяца, к-рые приходятся на данный *люй* [*1*].

60 *люй* [*1*] Цзин Фан связывает со звуками 5-ступенных гамм, построенных на основе 12 *люй* [*1*]. Их число только формально равно 60. Фактически разных звуков (т.е. настоящих *люй* [*1*]) в этом случае понадобится всего 16 (для 7-ступенных — 18, это максимум «лишних» *люй* [*1*]). Каким образом это происходит, показано в табл. 6, в к-рой гаммы располагаются вертикально с выделением жирным шрифтом отождествлений *люй* [*1*] с нотами у Сыма Цяня (до этого он задает для пяти нот стандартные цифры: *гун* [*4*] — 81, *чжи* [*24*] — 54, *шан* [*1*] — 72, *юй* [*5*] — 48, *цзюэ* [*3*] — 64). Для большинства *люй* [*1*] он задал такие ноты, но правильно, с т.зр. комментаторов, он сделал это только для *хуан чжуна* (нота *гун*). Скорее всего, однако, Сыма Цянь имел в виду гаммы, начинающиеся с разных *люй* [*1*]: в одном случае с *линь чжуна*, в двух случаях — с *тай цоу*, по одному случаю с *жуй биня* и *цзя чжуна* и в двух случаях с *у и*. Примечательно, что при начале гамм с *цзя чжуна* и *у и* указанные ноты выходят за пределы 12 *люй* [*1*].

Табл. 6. Порождение пяти- (семи-)ступенных ладотональностей

			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	*хуан чжун*	*цзы* [*3*]	*г*						(*Х*	*Х*	*ц*	*ю*	*ш*	*ч*)
2	*линь чжун*	*вэй*[*9*]	*ч*	*г*						(*Х*	*Х*	***ц***	*ю*	*ш*)
3	*тай цоу*	*инь*[*7*]	*ш*	*ч*	*г*						(*Х*	*Х*	***ц***	*ю*)
4	*нань люй*	*ю*[*4*]	***ю***	*ш*	*ч*	*г*						(*Х*	*Х*	*ц*)
5	*гу сянь*	*чэнь*[*2*]	*ц*	***ю***	*ш*	*ч*	*г*						(*Х*	*Х*)
6	*ин чжун*	*хай*[*2*]	*Х*	*ц*	*ю*	*ш*	*ч*	*г*						(*Х*)
7	*жуй бинь*	*у* [*10*]	*Х*	*Х*	*ц*	*ю*	*ш*	*ч*	*г*					
8	*да люй*	*чоу*[*5*]		*Х*	*Х*	*ц*	*ю*	*ш*	*ч*	*г*				
9	*и цзэ*	*шэнь*[*6*]			*Х*	*Х*	*ц*	*ю*	***ш***	*ч*	*г*			
10	*цзя чжун*	*мао*[*5*]				*Х*	*Х*	*ц*	*ю*	*ш*	*ч*	*г*		
11	*у и*	*сю*					*Х*	*Х*	*ц*	*ю*	*ш*	*ч*	*г*	
12	*чжун люй*	*сы*[*5*]						*Х*	*Х*	*ц*	*ю*	*ш*	***ч***	*г*
13	*чжи ши*	(*цзы* [*3*])							*Х*	*Х*	*ц*	*ю*	*ш*	*ч*
14	*цюй ме*	(*вэй*[*9*])								*Х*	*Х*	*ц*	*ю*	*ш*
15	*ши си*	(*инь*[*7*])									*Х*	*Х*	*ц*	*ю*
16	*цзе гун*	(*ю* [*4*])										*Х*	*Х*	*ц*
17	*бянь юй*	(*чэнь*[*2*])											*Х*	*Х*
18	*чи нэй*	(*хай*[*2*])												*Х*

Число дней, отводимых для каждого из 60 *люй* [*1*], так же как и число дней в месяце, плохо скоррелировано с интервалом, соответствующим данному *люй* [*1*] (единственное исключение — это отведение по одному дню на минимальные интервалы 21). Т.о., конструкция Цзин Фана имеет умозрительный характер, а само число 60 никак не связано с закономерностями порождения *люй* [*1*] согласно двоично-троичной модели. Настоящий цикл, состоящий из четырех 12-местных циклов и одного пятиместного, здесь завершается на 53-м *люй* [*1*], 54-й *люй* [*1*], минимально отличающийся от первого, начинает собой новый цикл.

Шестьдесят *люй* [*1*] Цзин Фана распределены по 366 дням года. Тем не менее в тексте «Хуайнань-цзы» фигурирует более «круглое» приближение 360: «360 является числом *люй ли* (звукоряда и календаря), *дао* Неба и Земли». Система 360 *люй* [*1*] была создана в царстве (Южное) Сун (420–479) Цянь Юэ-чжи. Данные об этой системе существуют только в виде списка *люй* [*1*] с указанием порядка их звуко-

высотного следования в «Суй шу». Тем не менее мы можем получить довольно четкое представление о ней на основании размещения дополнительных *люй* [*1*] по отношению к 60 *люй* [*1*] Цзин Фана.
В целом система 360 *люй* [*1*], реконструированная с помощью компьютера, имеет вид, показанный в табл. 7. Вместо названий *люй* [*1*] в ней приводятся их номера, соответствующие уменьшению числовых значений, указанных ниже (они соответствуют порядку перечисления в «Суй шу»), еще ниже указан номер порождения. Столбцы в таблице соответствуют большим циклам (интервал 21, ср. первый из правых столбцов табл. 6), за исключением последнего столбца, соответствующего величине 10.

Табл. 7. Система 360 *люй* [*1*]

Хуан чжун	01 177147 001	02 176777 054	03 176409 107	04 176041 160	05 175674 213	06 175307 266	07 174941 319
	08 174763 013	09 174398 066	10 174034 119	11 173671 172	12 173309 225	13 172948 278	14 172587 331
	15 172410 025	16 172051 078	17 171692 131	18 171334 184	19 170976 237	20 170620 290	21 170264 343
	22 170090 037	23 169735 090	24 169381 143	25 169028 196	26 168675 249	27 168323 302	28 167972 355
	29 167800 049	30 167450 102	31 167101 155	32 166753 208	33 166405 261		34 166058 314
Да люй	01 165888 008	02 165542 061	03 165197 114	04 164852 167	05 164508 220	06 164165 273	07 163823 326
	08 163655 020	09 163314 073	10 162973 126	11 162633 179	12 162294 232	13 161955 285	14 161618 338
	15 161452 032	16 161116 085	17 160780 138	18 160444 191	19 160110 244	20 159776 297	21 159442 350
	22 159280 044	23 158949 097	24 158616 150	25 158285 203	26 157955 256		27 157625 309
Тай цоу	01 157464 003	02 157136 056	03 156808 109	04 156481 162	05 156154 215	06 155829 268	07 155503 321
	08 155345 015	09 155021 068	10 154697 121	11 154374 174	12 154052 227	13 153731 280	14 153410 333
	15 153254 027	16 152934 080	17 152615 133	18 152297 186	19 151979 239	20 151662 292	21 151346 345
	22 151191 039	23 150876 092	24 150561 145	25 150247 198	26 149933 251	27 149621 304	28 149309 357
	29 149156 051	30 148845 104	31 148534 157	32 148225 210	33 147915 263		34 147607 316

Продолжение табл. 7

Цзя чжун	01 147456 010	02 147148 063	03 146841 116	04 146535 169	05 146229 222	06 145924 275	07 145620 328
	08 145471 022	09 145168 075	10 144865 128	11 144563 181	12 144261 234	13 143960 287	14 143660 340
	15 143513 034	16 143214 087	17 142915 140	18 142617 193	19 142320 246	20 142023 299	21 141726 352
	22 141582 046	23 141286 099	24 140992 152	25 140698 205	26 140404 258		27 140111 311
Гу си	01 139968 005	02 139676 058	03 139385 111	04 139094 164	05 138804 217	06 138514 270	07 138225 323
	08 138084 017	09 137796 070	10 137509 123	11 137222 176	12 136936 229	13 136650 282	14 136365 335
	15 136225 029	16 135941 082	17 135658 135	18 135375 188	19 135092 241	20 134811 294	21 134529 347
	22 134392 041	23 134112 094	24 133832 147	25 133553 200	26 133274 253	27 132996 306	28 132719 359
	29 132582 053	30 132307 106	31 132031 159	32 131755 212	33 131480 265		34 131206 318
Чжун люй	01 131072 012	02 130799 065	03 130526 118	04 130253 171	05 129982 224	06 129711 277	07 129440 330
	08 129308 024	09 129038 077	10 128769 130	11 128500 183	12 128232 236	13 127965 289	14 127698 342
	15 127567 036	16 127301 089	17 127036 142	18 126771 195	19 126506 248	20 126242 301	21 125979 354
	22 125850 048	23 125588 101	24 125326 154	25 125064 207	26 124804 260		27 124543 313
Жуй бинь	01 124416 007	02 124156 060	03 123897 113	04 123639 166	05 123381 219	06 123124 272	07 122867 325
	08 122741 019	09 122485 072	10 122230 125	11 121975 178	12 121720 231	13 121467 284	14 121213 337
	15 121089 031	16 120837 084	17 120585 137	18 120333 190	19 120082 243	20 119832 296	21 119582 349
	22 119460 043	23 119210 096	24 118962 149	25 118714 202	26 118466 255		27 118219 308

Линь чжун	01 118098 002	02 117852 055	03 117606 108	04 117360 161	05 117116 214	06 116871 267	07 116628 320
	08 116508 014	09 116265 067	10 116023 120	11 115781 173	12 115539 228	13 115298 279	14 115058 332
	15 114940 026	16 114701 079	17 114461 132	18 114223 185	19 113984 238	20 113746 291	21 113509 344
	22 113393 038	23 113157 091	24 112921 144	25 112685 197	26 112450 250	27 112215 303	28 111981 356
	29 111867 050	30 111634 103	31 111401 156	32 111168 209	33 110937 262		34 110705 315
И цзэ	01 110592 009	02 110361 062	03 110131 115	04 109901 168	05 109672 221	06 109443 274	07 109215 327
	08 109103 021	09 108871 074	10 108649 127	11 108422 180	12 108196 233	13 107970 286	14 107745 339
	15 107635 033	16 107410 086	17 107186 139	18 106963 192	19 106740 245	20 106517 298	21 106295 351
	22 106185 045	23 105965 098	24 105744 151	25 105523 204	26 105303 257		27 105083 310
Нань люй	01 104976 004	02 104757 057	03 104539 110	04 104320 163	05 104103 216	06 103886 269	07 103669 322
	08 103563 016	09 103347 069	10 103131 122	11 102916 175	12 102702 228	13 102487 281	14 102274 334
	15 102169 028	16 101956 081	17 101743 134	18 101531 187	19 101319 240	20 101108 293	21 100897 346
	22 100794 040	23 100584 093	24 100374 146	25 100165 199	26 099956 252	27 099747 305	28 099539 358
	29 099437 052	30 099230 105	31 099023 158	32 098816 211	33 098610 264		34 098405 317
У и	01 098304 011	02 098099 064	03 097894 117	04 097690 170	05 097486 223	06 097283 276	07 097080 329
	08 096981 023	09 096779 076	10 096577 129	11 096375 182	12 096174 235	13 095974 288	14 095773 341
	15 095676 035	16 095476 088	17 095277 141	18 095078 194	19 094880 247	20 094682 300	21 094484 353
	22 094388 047	23 094191 100	24 093994 153	25 093798 206	26 093603 259		27 093407 312

Окончание табл. 7

Ин чжун	01 093312 006	02 093117 059	03 092923 112	04 092729 165	05 092536 218	06 092343 271	07 092150 324
	08 092056 018	09 091864 071	10 091672 124	11 091481 177	12 091290 230	13 091100 283	14 090910 336
	15 090817 030	16 090628 083	17 090439 136	18 090250 189	19 090062 242	20 089874 295	21 089686 348
	22 089595 042	23 089408 095	24 089221 148	25 089035 201	26 088849 254	27 088664 307	28 088479 360

Общая закономерность здесь состоит в следующем. За каждыми четырьмя малыми циклами, «пробегающими» все 12 значений, следует еще один малый цикл, «пробегающий» только пять значений. Это повторяется шесть раз, а на седьмой раз уже в четвертом малом цикле оказывается пять значений, и 360-й в порядке порождения *люй* [*Л*] оказывается ближе к *хуан чжуну*, чем какой-либо из *люй* [*Л*], отнесенных к этому основному *люй* [*Л*], — этот *люй* [*Л*] оказывается в нижнем левом углу табл. 7 в качестве 28-го *люй* [*Л*] *ин чжуна* (именно так он позиционируется в «Суй шу»). Фактически же число 88479, дающее интервал 21, оказывается меньше минимальной критической величины, и оно должно быть удвоено, что равно 176958 — числу, оказывающемуся между цифрами 177 147 (первый *люй* [*Л*] *хуан чжуна*) и 176 777 (второй *люй* [*Л*] *хуан чжуна*). Интервал в этом случае уже окажется равным 5.

Т.о., 360-й в порядке порождения *люй* [*Л*] действительно открывает собой новый максимальный цикл. Этот цикл заканчивается 666-м порождением, которое, также относясь к *ин чжуну*, оказывается не в той октаве и максимально близким к *хуан чжуну* (абсолютная величина отклонения 8, т.е. менее 0,005%). Китайская традиция дальше 360-го порождения не пошла, однако 360 *люй* [*Л*] не распределены эксплицитно между месяцами — в тексте «Суй шу» лишь мелким шрифтом указана часть дня, приходящаяся на один *люй* [*Л*] (для *хуан чжуна*, напр., 34/31).

Система 360 *люй* [*Л*], предполагающая деление октавы на 359 частей, носит чисто умозрительный характер. Уже отличие интервалов между «большими» и «малыми» из 12 *люй* [*Л*] составляет всего 128, это примерно 1/9 тона — разница в высоте, плохо воспринимаемая на слух. То же различие (в точных значениях — 135) получается при переходе к 13-му *люй* [*Л*]. Следующий интервал — 21 — соответствует уже 1/60 тона, совершенно неуловимому различию. Эта конструкция выполняет функцию системы наименьших делителей при построении идеальной модели календаря, а также тончайшей градуировки чисел и мер.

Собственно муз. смысл имеет только система 12 *люй* [*Л*] и производных от нее гамм (нот). В конечном счете, не отличаясь принципиально от европ. муз. системы, она противопоставлена ей не только по принципу своего построения, но и фактической атональностью. При этом, хотя в обоих случаях можно считать исходной 7-ступенную гамму, в европ. тональности выделяются 2–3 осн. звука (тоника, доминанта [и субдоминанта]), остальные же выступают как дополнительные, в кит. же системе ладотональностей оказывается пять осн. звуков и два дополнительных.

** *Исаева М.В.* Музыкально-теоретическая система *люй* и методологический аппарат традиционной китайской историографии // История и культура Восточной и Юго-Восточной Азии. Ч. 1. М., 1986; *она же*. Роль системы *люй* в традиционной кит. науке // XVII НК ОГК. Ч. 1. М., 1986; *она же*. Соотношение музыкальной системы *люй* и общей теории познания в Китае // XIX НК ОГК. Ч. 1. М., 1988; *она же*. Музыкальная модель космогенеза в «Записях о *люй*» ханьских «нормативных историописаний» // Гуманитарная наука в России: Соросовские лауреаты. Филология, литературоведение, культурология, лингвистика, искусствознание. М., 1996; *она же*. Резонансная теория устройства космоса согласно «Записям» (*чжи*) из «Хоу Хань шу» и текстам *чэньвэй* // XXX НК ОГК. М., 2000; *Карапетьянц А.М.* Древнекит. системология: генеральная схема и приложения. Препр. № 44 (1990) Института истории естествознания и техники АН СССР; *Falkenhausen Lothar v.* Suspended Music. Berk.–Los Ang, 1993.

См. также т. 5, Общ. разд., **Акустико-музыкальная теория**.

М.В. Исаева, А.М. Карапетьянц, при участии В.Е. Еремеева

ЛЮ ШИ-КУНЬ

劉詩昆

Лю Ши-кунь. Род. в 1939, Тяньцзинь. Пианист. Учился в Центр. консерватории, 3-я премия Междунар. конкурса им. Ф. Листа (Будапешт, 1956) и 2-я премия Первого междунар. конкурса им. П.И. Чайковского (Москва, 1958). В 1960–1962 учился у С.Е. Фейнберга в Московской консерватории. Во время **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4) подвергся репрессиям, но с конца 1970-х вернулся к исполнительской и преподавательской деятельности. Успешно гастролировал в США, Франции и Германии. Пишет собств. соч. для фортепиано, преподает в Центр. консерватории.

** Чжунго да байкэ цюаньшу. Иньюэ. Удао (Большая китайская энциклопедия. Музыка. Танец). Пекин, 1998.

А.Н. Желоховцев

ЛЮ ШЭН МУ

劉勝墓

Лю Шэн му (усыпальница Лю Шэна) — один из важнейших археологич. памятников кит. иск-ва эпохи Ранняя/Западная Хань (206 до н.э. — 8 н.э.), открытый в 1968 в местн. Маньчэн (пров. Хэбэй), ок. 100 км к юго-западу от Пекина.

В этой гробнице были похоронены принц Лю Шэн (?–113 до н.э., офиц. титул *Цзин-ван* — Цзинский принц/князь) — сын имп. Цзин-ди (прав. 157–141 до н.э.) и, позднее, его супруга — принцесса Доу Вань (?–104 до н.э.). После захоронения принцессы вход в погребение был прочно замурован, что привело к образованию герметичного пространства, способствовавшего сохранности помещений и инвентаря.

Относящаяся к классу «скальных гробниц», весьма редких в погребальной обрядности древнего Китая, усыпальница состоит из неск. помещений, вырубленных в скальной породе. Прямо у входа начинается длинный коридор, где были поставлены натуральные колесницы (т. наз. легкие повозки, двухколесные с балдахином в виде зонта *гай* [*I*]) и множество сосудов, наполненных снедью и напитками. От осн. коридора отходят боковые проходы, ведущие в остальные помещения. Кроме погребальных камер супругов в скальном массиве были сделаны специальные комнаты, имитирующие вид жилых апартаментов: их стены выложены каменными плитами. «Покои» Лю Шэна напоминают пиршественный зал, над к-рым натянут огромный матерчатый тент.

Погребальный инвентарь Лю Шэна насчитывает 1000 разл. предметов, Доу Вань — 1200, среди них — бронзовые сосуды, оружие, бытовая утварь (подсвечники, курильницы), предметы роскоши, украшения, образующие самое полное собр. произведений декоративно-прикладного иск-ва II в. до н.э. Многие вещи справедливо признаются подлинными шедеврами худ. наследия Китая. Всемирную известность получил, напр., выполненный из позолоченной бронзы светильник (выс. 48 см) из усыпальницы Лю Шэна в виде очаровательной юной служанки, держащей в руке фонарь. Фигура коленопреклоненной девушки, сидящей на пятках, даже в этой неудобной позе сохраняет грацию и естественность модели, тонко уловленную и прекрасно переданную древним мастером. Неменьший интерес с эстетической и культурной точек зрения представляют курильницы, относящиеся к классу *Бошань-лу* («курильницы [в виде] горы Бошань»). Как следует из названия, они выполнены в виде горной вершины, на поверхности которой показаны деревья и дикие животные. Курильницы снабжены отверстиями, имитирующими пещеры, прячущиеся среди скал, через к-рые курился дымок благовоний. Бронзовая курильница Лю Шэна (выс. 36 см) отделана в технике тонкой золотой инкрустации (см. Общ. разд. **Золото и серебро**), ее корпус в форме вершины горы покоится на ножке-подставке с круглым основанием, украшенным изображением морских волн. Курильница Доу Вань, сделанная из позолоченной бронзы (выс. 32,4 см), имеет более сложное основание, образованное пластич. композицией в виде антропоморфной фигуры, сидящей на спине фантастич. существа.

Курильницы *Бошань-лу*, первоначально известные в их керамических образцах, привлекли внимание европ. ученых (в т.ч. B. Laufer) еще в нач. прошлого века. Постепенно они превратились в атрибуты даос.-религ. практик и применялись при т.наз. медитации в чистой комнате, во время к-рой адепты вдыхали дым благовоний с примесью галлюциногенных растений. Как именно использовались такого рода курильницы в эпоху Хань (III в. до н.э. — III в. н.э.), до формирования даос. религиозного направления, не известно, хотя примечателен сам факт их широкого распространения: найдено ок. 100 образцов, начиная с курильниц из погребального инвентаря Лю Шэна и Доу Вань. Судя по архео-

логич. находкам, *Бошань-лу* стали стандартным типом прикладных изделий в годы правления имп. **Хань У-ди** (прав. 141–87 до н.э.; см. т. 2, 4), искренне верившего в возможность обретения вечной жизни. По его приказу при дворе была впервые в кит. истории создана алхимич. лаборатория для изготовления снадобий бессмертия (препаратов, воздействующих на человеческий организм с целью его т. наз. трансмутации). Т.о., не исключено, что такого рода изделия являются не только выдающимися произведениями иск-ва, но и предметами ритуально-религ. характера, свидетельствующими о том, что верования, связанные с идеей бессмертия (см. т. 1 **Сянь-сюэ**), были широко распространены среди элиты кит. об-ва уже в нач. II в. до н.э.

Наиб. примечательными находками из усыпальницы признаны погребальные одеяния, сделанные из нефритовых пластин. «Нефритовый саван» Лю Шэна имеет в длину 188 см, Доу Вань — 142 см и состоит из 2160 пластин. В обоих случаях нефритовые пластины скреплены золотой проволокой и образуют конструкцию, плотно облегающую тело, голову, руки и ноги. В ней предусмотрены спец. накладки для всех отверстий тела — глаз, носа, ушей, рта, половых и «выводящих» органов. О том, что в эпоху Хань использовались нефритовые погребальные одеяния, неоднократно сообщалось в письменных источниках того времени, однако до обнаружения указанных артефактов слово «нефрит» (*юй* [*11*]) толковалось поздними кит. комментаторами и, вслед за ними, европ. учеными как метафорич. обозначение цвета («зеленый») древних погребальных одеяний. Поэтому «нефритовые саваны» также имеют исключительное значение для исследователей дух. жизни Китая, проливая новый свет на историю его погребальной обрядности. Они, кроме того, полностью подтверждают особый статус в кит. культуре нефрита (см. Общ. разд. **Нефрит**).

В наст. время обнаружено более 40 образцов ханьских «нефритовых саванов», сохранившихся целиком или во фрагментах. Самый сложный по конструкции — из 4000 пластин — был найден (1984) в усыпальнице принца крови, правившего в сер. II в. до н.э. на юго-востоке страны (совр. пров. Цзянсу). Эти находки подтвердили достоверность письменных сообщений о том, что «нефритовые саваны» исполняли также роль ранговых «одежд», имеющих определенные отличия: в зависимости от социального положения усопшего, нефритовые пластины скреплялись золотой, серебряной или медной проволокой.

** *Виноградова Н.А.* Искусство Китая. Альбом. М., 1988; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Крюков М.В.*, *Переломов Л.С.*, *Софронов М.В.*, *Чебоксаров Н.Н.* Древние китайцы в эпоху централизованных империй. М., 1983; *Купер Р.*, *Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; *Ван Жэнь-бо*, *Чжань Янь-хао*, *Ло Чжун-минь*, *Ли Си-син.* Цинь Хань вэньхуа (Культура эпох Цинь и Хань). Шанхай, 2001; Синь чжунго чуту вэньу (Новейшие китайские культурные ценности, извлеченные из земли). Пекин, 1972; Чжунго да байкэ цюаньшу (Энциклопедия китайской археологии). Пекин–Шанхай, 1986–1988; *Fontein J., Wu Tung.* Unearthing China's Past. Bost., 1973; From Neolithic Cultures to the T'ang Dynasty. Recent Discoveries // Arts of China. Vol. 1. Tokyo, 1968; *Laufer B.* Chinese Pottery of the Han Dynasty. Leiden, 1909; *idem*. Jade. A Study in Chinese Archaeology and Religion. Chic., 1912; New Archeological Finds in China. Peking, 1972; *Schloss E.* Art of the Han. N.Y., 1979; *Watson W.* Art of Dynastic China. N.Y., 1981.

М.Е. Кравцова

ЛЮ ЮН

劉墉

Лю Юн, Лю Чун-жу, прозв. Ши-ань, Цин-юань Дун-у, Жигуаньфэн-даожэнь, Мин-хуа, Му-ань, Сян-янь, Цин-юань, посмертное имя и титул Вэньцин-гун и др. 1719, Чжучэн (совр. г. Гаоми, пров. Шаньдун), — 1804 (вар. 1803/1805). Гос. деятель, поэт, живописец, каллиграф, представитель «направления изучения прописей» (*те-сюэ-пай*).

Происходил из знатной ученой семьи. В 1751 сдал экзамены на степень *цзиньши*. Его карьера при маньчж. дворе была стремительной и на редкость стабильной: известно, что он занимал должность *дасюэ-ши* во дворце Тижэнь-гэ; пост премьер-министра сделал его одним из самых могущественных вельмож империи. Работая как каллиграф сначала в стиле **Дун Ци-чана**, а затем **Су Ши**, Лю Юн в конце жизни подражал **Янь Чжэнь-цину**; он также испытал влияние **Чжао Мэн-фу**. В поздний период якобы часто доверял исполнение авторских каллиграфич. надписей своим трем наложницам, чьи произведения весьма трудно отличить от его подлинных автографов. Печати Лю Юна: *Бяо у цзянь люй*, *Лао гуй шань фан*, *Цы и чуань ча*, *Цы янь цзы жань*, *Син хуа чунь юй*, *Сянь фан*, *Ши*, *Ши хэ*, *Юнь мин гуань* и др.

См. лит-ру к ст. **Гай Ци**.

В.Л. Сычёв

За свою почти вековую жизнь Лю Юн служил при четырех императорах и стал одним из тех, чья ученость определяла культурный уровень маньчж. двора. Сумев достичь высот профессионализма в каллиграфии, он блестяще продолжил ортодоксальную традицию, привнеся в нее ряд новаций, нашедших отклик у мастеров рубежа XIX–XX вв. Лю Юн в равной мере прославился работами в почерках *кайшу*, *синшу* и *цаошу*. До определенной степени на его тв-ве сказывались имп. предпочтения, к-рые сочетались с его собств. пристрастиями. Поначалу он много работал в стиле Дун Ци-чана; при **Цянь-луне** (1736–1795, см. также т. 4) приходилось учитывать интерес последнего к Чжао Мэн-фу. Позднее часто копировал Янь Чжэнь-цина, а под конец своей жизни обратился к стелам (**бэй [4]**) периода Сев. династий. Его штудирование оттисков (*ме* [*2*]) было постоянным и основательным.

Произведениям Лю Юна присущи четкая структура композиций и крепкий «костяк» *гу* [*6*] каждого иероглифа (см. **Гу**, **цзинь**, **сюэ**, **жоу**). Расположение знаков всегда подчеркнуто-просторно. При этом Лю Юн особым образом варьирует нажим кисти, к-рая то еле касается бумаги, то совершает акцентированно сильный нажим. Данный прием восходит к технике письма танского каллиграфа и теоретика **Сунь Го-тина**. Манера письма Лю Юна тем не менее индивидуальна. Его кисть попеременно движется то легко, то тяжело как внутри одного знака, так и от знака к знаку. В столбцах, несмотря на их правильность и стройность, чередуются иероглифы большего и меньшего размера. Тонко нюансированные вариации масштабов и ритмов каллиграф приводит к гармонии, редкой по чистоте и ясности. Лю Юн владеет иск-вом извлечения максимальной выразительности из минимума пластич. действия.

** *Лю Хэн.* Цин-дай шуфа (Каллиграфия эпохи Цин). Цзянсу, 1999; *Сюй Ли-мин.* Чжунго шуфа фэнгэ ши (История стилей китайской каллиграфии). Хэнань, 1992; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981.

В.Г. Белозёрова

ЛЯН КАЙ

梁楷

Лян Кай. 2-я пол. XII в., пров. Шаньдун, — нач. XIII в. Жил и работал в Цяньтане (совр. Ханчжоу). Художник, один из классиков стиля «лапидарной кисти» (*цзянь-би*). Член Имп. Академии живописи (**Хуа-юань**), занимал пост редактора докладов на высочайшее имя, был пожалован почетным золотым поясом. Отличался норовистым, необузданным характером (имел прозв. Лян Фэн-цзы — Помешанный Лян). Работал в различных жанрах и манерах, но наиб. успехов добился в жанре *жэнь-у* («люди»), развивая в нем традиции «лапидарной кисти». Живопись Лян Кая, отличающаяся утонченной культурой сдержанной линии и четко выверенного мазка, выразительной экспрессией и тонким лиризмом, оказала влияние на мн. мастеров последующих поколений, а также на развитие япон. живописи. Среди дошедших до нас его произведений — «Бо мо сянь жэнь ту» («Портрет небожителя-*сянь* [*1*] методом брызганной туши», Нац. музей Гугун, Тайбэй), «Лю-цзу по цзин ту» («Шестой патриарх, разрывающий [свиток] канона», частная коллекция, Япония), «Лю-цзу цзе чжу ту» («Шестой патриарх расщепляет бамбук»), «Ли Бо синъинь ту» («Поэт Ли Бо, декламирующий стихи») (все — Нац. музей, Токио).

** *Муриан И.Ф.* Картина Лян Кая «Поэт Ли Бо» // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 2. М., 1976; *Ли Фу-шунь.* Лян Кай. Пекин, 1982.

С.Н. Соколов-Ремизов

ЛЯН СЫ-ЧЭН

梁思成

Лян Сы-чэн. 20.04.1901, Токио, — 09.01.1972, Пекин. Выдающийся ученый, архитектор и педагог, первый историк нац. арх-ры, старший сын **Лян Ци-чао** (см. т. 1, 4), также прославившийся как гражданин и патриот. Академик Центральной исследовательской академии (*Чжуньян яньцзю юань*) и член отд-ния философских и общественных наук Кит. академии наук (*Чжунго кэсюэ юань*). Получил прекрасное образование. После падения империи в 1912 с родителями вернулся из япон. эмиграции в Пекин, где в 1915 поступил в училище (с 1928 ун-т) Цинхуа, к-рое в 1923 закончил с отличием. В 1924 со своей будущей (с 1928) женой Линь Хуй-инь (1904–1955), ставшей впоследствии архитектором и поэтом, поступил в Америке на фак-т архитектуры Пенсильванского ун-та. Там изучение античной ордерной системы, памятников европ. Средневековья

и Ренессанса включало восстановление чертежей старинных разрушенных зданий или завершение планов недостроенных соборов, в чем он превзошел др. студентов. В 1925 получил от отца трактат **«Ин цзао фа ши»** («Методы архитектуры»/«Строительные стандарты»/«Законы и образцы архитектуры и строительства»), повлиявший на всю его жизнь. Это был ключ к арх-ре эпохи Сун. Оригинал книги, составленной в 1103 чиновником сунского двора, был утерян, но копию удалось найти в 1920-х. В 1927, став магистром, Лян Сы-чэн уехал в Гарвардский ун-т изучать историю арх-ры, где познакомился с трудами нем. исследователя Э. Бершманна (E. Boerschmann) и швед. искусствоведа О. Сирена (O. Siren). Э. Бершманн совершил ряд многолетних научных экспедиций по Китаю, сделал сотни фотографий, зарисовок, чертежей, собрал ист. и лит. сведения о памятниках зодчества. На этой основе он написал фундаментальные труды по кит. арх-ре, в т.ч. «Архитектура и религиозная культура Китая» в 3 т. (1931). Два трактата О. Сирена о городских стенах, воротах и дворцах Пекина увидели свет в 1924 и 1926. В 1925 он опубликовал 4-томную «Китайскую скульптуру» и в 1930 — «Архитектуру» (как т. 4 в «Истории искусства древнего Китая»). Позднее Лян Сы-чэн отметил, что эти двое, «не зная ничего о принципах, используемых в кит. архитектуре, великолепно описали постройки Китая. Но из них двоих Сирен был лучшим. Он использовал вновь обретенный трактат „Ин цзао фа ши“, хотя и весьма поверхностно».

В марте 1928, после свадьбы вместе с Линь Хуй-инь возвратился в Китай, по пути совершив большое путешествие по Европе для осмотра архитект. памятников. Сразу же по возвращении на родину получил приглашение в Северо-Восточный ун-т в Шэньяне/Мукдене (*Шэньян дун-бэй дасюэ*) — создать и возглавить первый в истории кит. педагогики фак-т арх-ры. В Китае роль архитектора была иной, чем на Западе: выбор места постройки определял не он, а геомант по системе **фэн-шуй** (см. также т. 5 Общ. разд. **Геомантия**); сами же здания воздвигали ремесленники — плотники и каменщики. Возможно, из-за этого вплоть до XX в. китайцы не предпринимали попыток изучения истории своей арх-ры. С помощью жены и двух кит. архитекторов (выпускников Пенсильванского ун-та) Лян Сы-чэн создал программу обучения по методике Поля Крэ и организовал архитект. фирму. Он спроектировал главное здание ун-та и исследовал арх-ру расположенных у Шэньяна могильных комплексов первых императоров дин. Цин (1644–1911). Обширный северо-восток Китая оставался в то время еще неосвоенной территорией с большим потенциалом развития. Необходимость в архитект. планировании и строительстве была огромной. Молодые архитекторы оказались вовлечены в процесс преподавания и разработки городских проектов, архитект. планов, наблюдения за строительством. Но эта деятельность прекратилась в 1931, когда япон. войска оккупировали сев.-вост. провинции Китая.

В 1931 Лян Сы-чэн перебрался в Пекин и стал одним из руководителей Общества изучения архитектуры и строительства Китая (*Чжунго ин-цзао сюэшэ*), что на многие годы определило направление его науч. деятельности. Общество основал в Пекине в 1930 политик, предприниматель и ученый со степенью *цзюй жэнь* (см. т. 5 **Кэ цзюй**), создатель первого кит. музея Чжу Ци-лин под влиянием интереса к «Ин цзао фа ши». Уникальная находка и ее переиздание по его инициативе вызвали сенсацию в науч. кругах. Для изучения трактата был создан небольшой кружок ученых-книжников, не обладавших профессиональными знаниями в арх-ре, поэтому Чжу Ци-лин неск. месяцев уговаривал Лян Сы-чэна вступить в Общество и направлять его деятельность.

Лян Сы-чэн подытожил все свои ранние исследования трактата, но смысл множества технич. терминов оставался неясен. Оказалось, что «единственные доступные источники информации — сами постройки, а единственные учителя — ремесленники». В 1932 он руководил реставрацией Вэньюаньгэ (Палата культурных глубин) в имп. дворце **Гугун** и обратился к опыту ремесленников, строивших и поддерживавших в порядке дворцовые сооружения, в большинстве своем перестроенные в эпоху Цин. Выпущенное тогда старинное руководство «Цин гун-бу гун-чэн цзо-фа цзэ-ли» («Правила и примеры инженерно-строительных действий цинского министерства [общественных] работ», изд. 1734) изобиловало теми же непонятными терминами, к-рые старым ремесленникам достались по наследству в устной передаче. С помощью пекинских мастеров Лян Сы-чэн определил многие сорта древесины, разобрался в деталях строительных конструкций, приемах и последовательности строительства, расшифровал правила этого рук-ва. В том же 1932 результаты исследований отразил в рукописи своей первой кн. «Цин-дай ин-цзао цзэ-ли» («Архитектурно-строительные правила и примеры эпохи Цин», изд. 1934; Пекин, 1981), где объяснил существенные отличия цинского строительного трактата от сунского, а также в публикации в трех номерах ежеквартального «Вестника Общества изучения архитектуры и строительства Китая»

(«Чжунго ин-цзао сюэшэ хуйкань») под назв. «Ин-цзао суань-ли» («Примеры архитектурно-строительных расчетов») отредактированных частей обширного собрания рукописей «Цин-дай цзян-цзо цзэ-ли» («Правила и примеры ремесленной работы эпохи Цин»), посвященных арх-ре и строительству.

Осознав, что ключ к пониманию «Ин цзао фа ши» лежит в изучении сохранившихся зданий эпохи Сун, обратился к полевым исследованиям. Образцов ранней арх-ры в больших городах оставалось относительно немного из-за войн, разрушительных конфликтов и пожаров. Поиск требовал осмотра маленьких городков, сел и отдаленных храмовых комплексов. Вместе с супругой он наметил по картам маршруты, основываясь на сообщениях в местной печати. В местных хрониках упоминались старинные храмы, пагоды и др. сооружения, являвшиеся гордостью каждого р-на, но их датировки не всегда соответствовали действительности. Часто здания оказывались перестроенными или вовсе уничтоженными. Несмотря на это, путеводители помогали обследовать большие территории и даже целые провинции. Нек-рые открытия были сделаны даже на основе сбора и анализа устных преданий, упоминаний в традиц. песнях.

Во время экспедиций использовались измерительные ленты для обмеров строительных элементов и определения их точного расположения. Эти измерения и записи в блокнотах служили основой для начертания планов строений, вертикальных разрезов, чертежей отдельных частей зданий и, в особых случаях, для изготовления макетов. Лян Сы-чэн лично осматривал все объекты, делая снимки наиб. важных деталей, чтобы добавить их к ранее снятым общим видам. Для установления размеров и фотофиксации часто приходилось возводить временные помосты и леса. Надписи на каменных стелах, стоящих в галереях и дворах храмов, отражающие время и обстоятельства возведения и перестроек зданий, копировались. Вся информация заносилась в блокноты и отправлялась в Пекин для дальнейшей обработки и публикации.

Вершиной поисков тех лет стало открытие 07.07.1937 буд. храма в мон. Фогуансы, построенного в 857. Этот памятник, расположенный глубоко в горах Утайшань сев. части пров. Шаньси, простоял в хорошем состоянии более тысячи лет и, как предположил Лян Сы-чэн, был старейшей деревянной постройкой, найденной в Китае, и первым обнаруженным зданием эпохи Тан. Он назвал этот храм «первым сокровищем ордерной системы» кит. арх-ры. Все открытия публиковались в «Вестнике Общества». Здания подробным образом описывались и иллюстрировались фотографиями и рисунками, в таблицах давались пояснения на англ. яз.

В 1930-х историки кит. архитектуры под рук-вом Лян Сы-чэна практически открыли для страны ее собств. архитектуру. В 1941 он подытожил результаты полевых исследований: «За последние 9 лет Общество изучения архитектуры и строительства Китая, сотрудником к-рого я являюсь, отправляло дважды в год на два-три месяца небольшие группы полевых рабочих под рук-вом одного из членов исследовательского отдела для прочесывания страны в поисках памятников древности. Их конечной целью было составление истории кит. архитектуры, предмета, к-рого так и не коснулись ученые прошлого. В книгах мы смогли найти немногое или вообще ничего не нашли; нам приходилось буквально охотиться за нужными образцами. К данному моменту мы объехали более 200 уездов в 15 провинциях и изучили более двух тыс. памятников архитектуры. Как глава отдела технич. исследований я имел возможность посетить большинство этих мест лично. Мы еще очень далеки от нашей цели, но все-таки собрали великий по своему значению материал».

В 1936 Лян Сы-чэн познакомился с амер. архитектором К. Стейном (C. Stein), занимавшимся планированием градостроительства, что побудило его также заинтересоваться этой деятельностью. В годы Войны сопротивления Японии (1937–1945) с членами Общества переехал в Куньмин (пров. Юньнань), а затем в пос. Личжуан в пригороде Ибиня (пров. Сычуань), где сохранившееся скромное здание Общества с 2006 признано нац. культурным достоянием. Там он исследовал местные памятники, работал над «Историей китайской архитектуры» («Чжунго цзяньчжу ши», 1942–1944) и писал по-английски с помощью жены «Иллюстрированную историю китайской архитектуры» («A Pictorial History of Chinese Architecture», 1984). Чтобы проиллюстрировать эти книги, вместе с сотрудниками, используя фотографии и сделанные в экспедициях измерения, выполнил ок. 70 больших рисунков — планов, разрезов и чертежей отдельных частей изученных важнейших памятников. Эти рисунки также стали фундамент. вкладом Лян Сы-чэна в науку.

В «Иллюстрированной истории китайской архитектуры» представлена остающаяся до сих пор единственной в кит. науке историко-типологическая классификация арх-ры каменных пагод (**бао-та**): «период простых форм / квад-

ратного плана» (ок. 500–900), «период совершенствования / восьмиугольного плана» (ок. 1000–1300) и «период многообразия» (ок. 1280–1912). В ней указаны инд. и кит. прототипы памятников и показана эволюция каждого типа. Эта архитект. схема остается уникальной не только для кит., но и мировой науки.

В 1945 Лян Сы-чэн вернулся в Пекин и стал деканом архитект. фак-та ун-та Цинхуа. В 1946 по финансовым причинам прекратилась работа Общества, а он как приглашенный профессор Йельского ун-та и почетный профессор Принстонского ун-та отправился в США, взяв с собой для дальнейшей работы уцелевшие отпечатки фотографий, снятых во время экспедиций, рисунки и текст «Иллюстрированной истории китайской архитектуры». Помимо преподавания участвовал в разработке проекта здания ООН вместе с небольшой группой всемирно известных архитекторов. Из-за болезни Линь Хуй-инь в 1947 спешно вернулся домой, где попал в гущу ист. событий.

В 1948 войска **Чан Кай-ши** в Пекине и Тяньцзине были окружены Народно-освободительной армией и ожесточенно сопротивлялись, вследствие чего **Мао Цзэ-дун** (обе ст. см. т. 4) отдал распоряжение об обстреле обоих городов. Узнав об этом, Лян Сы-чэн написал ему письмо с призывом не уничтожать уникальные памятники двух старинных центров культуры. Одновременно обратился к генералу чанкайшистов Фу Цзо-и, убеждая его также не доводить дело до разрушения городов. Войска ушли без сопротивления, Пекин и Тяньцзинь не пострадали.

В 1950 пр-во КНР обратилось к нему с предложением возглавить работы по городскому планированию, реконструкции зданий и консультировать по др. архитектурным вопросам. Даже серьезно больная Линь Хуй-инь участвовала по требованию пр-ва в этой работе до самой своей смерти. В 1959 Лян Сы-чэн вступил в КПК. В 1963 закончил работу над комментированным текстом «Ин цзао фа ши» («Ин цзао фа ши чжу ши»), но из-за сложившейся тогда обстановки в стране его публикация ун-том Цинхуа состоялась только посмертно в 1980.

В годы **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4, с. 331–351), когда началось повсеместное уничтожение памятников старины, Лян Сы-чэн неоднократно вставал на их защиту. Это вызвало травлю ученого и его гибель во время «культурной революции».

Оставленные им в Америке фотографии и рисунки так и не вернулись к нему при жизни, в силу разных обстоятельств отправленная ему посылка с рукописью застряла в Сингапуре, где ее в 1980 разыскала и в 1984 издала в США его коллега и старинная знакомая Вилма Фэрбэнк (Wilma Fairbank), жена знаменитого амер. синолога Д.К. Фэрбэнка (1907–1991). Во время свадьбы этой пары в Пекине в 1932 именно Лян Сы-чэн придумал им кит. имена: ему — Фэй Чжэн-цин, ей — Фэй Вэй-мэй. Рукопись была выслана в Пекин и присоединена к бесценному архиву Лян Сы-чэна на архитект. ф-те ун-та Цинхуа, где он многие годы преподавал. В 2001 «Иллюстрированная история китайской архитектуры» увидела свет на кит. яз. в переводе его сына — проф. Пекинского ун-та Лян Цун-цзе (род. 1932).

* *Лян Сы-чэн.* Ин цзао фа ши чжу ши («Законы и образцы архитектуры и строительства» с комментариями и толкованиями). Пекин, 1980; *он же.* Тусян Чжунго цзяньчжу ши (Иллюстрированная история китайской архитектуры) / Сост. Фэй Вэй-мэй (В. Фэрбэнк), пер. Лян Цун-цзе. Сянган/Гонконг, 2001; Лян Сы-чэн цюань цзи (Полное собр. [соч.] Лян Сы-чэна). Т. 1–10. Пекин, 2004; *он же.* Чжунго цзяньчжу ши (История китайской архитектуры). Тяньцзинь, 2009; *он же.* Архитектурное наследие Китая и наши задачи // Народный Китай. 1952, № 24, с. 17–18, 23–26; то же // Сов. архитектура. Сб. 5. 1954, с. 70–74; *он же.* Великие традиции и наследство архитектуры Китая // Архитектура в СССР. 1953, № 8, с. 22–30; *Liang Ssu-cheng.* A Pictorial History of Chinese Architecture: A study of the development of its structural system and the evolution of its types / Ed. W. Fairbank. Cambr. (Mass.), 1984.

** *Ван Цзюнь.* Чэн цзи (Записки о городе). Сянган/Гонконг, 2003; *Го Дай-хэн, Гао И-лань, Ся Лу.* Идай цзунши Лян Сы-чэн (Корифей эпохи Лян Сы-чэн). Пекин, 2006; *Линь Чжу.* Цзяньчжу ши Лян Сы-чэн (Мастер архитектуры Лян Сы-чэн). Пекин, 1996; *она же.* Лян Сы-чэн Линь Хуй-инь юй во (Лян Сы-чэн, Линь Хуй-инь и я). Пекин, 2004; *Ян Юн-шэн.* Цзяньчжу у цзунши (Пять патриархов архитектуры). Тяньцзинь, 2005; *Boerschmann E.* Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen. Vol. 1–3. B., 1931; *Fairbank W.* Liang and Lin: Partners in Exploring China's Architectural Past. Phil., 1994; *Wong S.* Lin Huiyin and Liang Sicheng as Architectural Students at the University of Pennsylvania (1924–27) // Planning and Development. 2008. Vol. 23, No. 1, p. 75–93; *Siren O.* Chinese Sculpture. Vol. 1–4. N.Y., 1970.

А.И. Кобзев, М.А. Козлова

МАВАНДУЙ

馬王堆

Мавандуй — один из важнейших археологических памятников эпохи Ранней/Западной Хань (206 до н.э. — 8 н.э.). Находится в окрестностях совр. г. Чанша (пров. Хунань), состоит из захоронений местной знати, наследовавшей культурные традиции др.-кит. царства Чу (XI–III вв. до н.э.). Самым примечательным из них признано открытое в 1972 и датируемое ок. 175 до н.э. погребение (Мавандуй 1) супруги князя-*хоу* [*3*], владевшего (185–165 до н.э.) уделом Дай, входившим в состав удельного царства (владения принца крови) Чанша (в сев. части совр. пров. Хунань). Поскольку имя усопшей неизвестно, в кит. научной лит-ре ее принято именовать «супругой князя Дай» (*Дай-хоу ци-цзы*), в европ. — «госпожой/княгиней Дай» (Lady Dai).

Погребение Дай-хоу ци-цзы в целом отвечает чуской похоронной обрядности, но отмечено рядом специфич. особенностей. Усыпальница образована деревянной конструкцией (6,7×4,81×2,8 м), включающей в себя возведенную в земляной яме погребальную камеру и вспомогательные помещения. Яма, имеющая пирамидальную, сужающуюся книзу, форму, занимает площадь ок. 350 кв. м (19,5×17,8 м в верхн. части) и уходит на 20 м в глубину. Усыпальница была обложена толстым (1–1,3 м) слоем древесного угля и белой глины, сделавшим ее абсолютно герметичной. Возможно, поэтому тело особым образом мумифицировалось, дав очень редкий в мировой истории образец мумии со всеми внутр. органами. Они сохранились настолько хорошо, что медики КНР, проведя вскрытие и исследование останков усопшей, сумели установить, что она долгое время страдала от нарушения обмена веществ и скончалась в возрасте 54 лет от сердечного приступа.

Тело госпожи Дай, облаченное в 20 комплектов одеяний и закрытое неск. покрывалами из тонкого полупрозрачного и вышитого шелка, покоилось в четырех вставленных один в другой лакированных гробах, на внешнем из к-рых находилось т.н. погребальное знамя — расписанное шелковое полотнище Т-образной формы. Инвентарь состоял из 158 лаковых изделий, включая столовую утварь, туалетные принадлежности и предметы мебели, 48 комплектов одежды и многочисл. отрезы шелка, 48 керамических сосудов с едой и вином и деревянных статуэток в шелковых платьях, изображавших слуг. Набор вещей отвечал чускому погребальному канону, но они были расположены по иной схеме, чем в древних и южнокитайских погребениях II–I вв. до н.э. Там их складировали в боковых помещениях либо помещали в погребальную камеру, располагая одним из трех способов: по бокам от гроба, возле головы или в ногах усопшего. В захоронении госпожи Дай изделия и статуэтки были почти равномерно распределены по всем четырем частям усыпальницы, имитируя при этом жилые покои. Сев. боковое помещение было убрано как столовая комната: на стенах висели шелковые занавеси, на полу лежала бамбуковая циновка, в центре стоял сервированный столик, расставленный на нем комплект столовой утвари и сосудов с едой и питьем отвечал принятым в то время правилам проведения пиршественных церемоний. Зап. помещение имитировало спальню: там находись туалетные принадлежности; в вост. части усыпальницы были сгруппированы статуэтки служанок, танцовщиц и музыкантов, в южной — прислуги мужского пола. Часть фигурок, что тоже отвечает традиции чуской погребальной обрядности, представляют собой деревянные куклы, одетые в шелковые платья.

Помимо вещей в инвентарь входили «книги» — тексты на бамбуковых, деревянных планках и шелковых свитках. Среди них наличествовали прежде известные только по их названиям и полностью неизвестные сочинения, а также новая для науки версия даос. трактата «**Дао дэ цзин**» («Канон *дао* и *дэ*»/«Канон Пути и благодати»; см. т. 1). Примечательно преобладание в этом «книжном собрании» лит-ры медицинского и эротологич. характера: девяти текстов на шелке и четырех на бамбуковых и деревянных планках. Общепризнано, что в них содержится важнейшая информация не только по др.-кит. медицине, но и созерцательным, гимнастическим и сексуальным практикам, к-рые, возникнув, видимо, в религ. жизни царства Чу, впоследствии легли в основание даос. «внутренней алхимии» (*нэй дань*). Поэтому возникает предположение, что госпожа Дай принадлежала к высшему кругу местной элиты, представители к-рого обладали особыми религиозными знаниями. Скорее всего, именно этим, а не обществ. статусом княгини объясняется отмеченное своеобразие ее погребения.

Гробы госпожи Дай представляют собой специфич. произведения культового иск-ва. Внешний (дл. 295, шир. 150 и выс. 144 см) имел сплошное черное лаковое покрытие; второй (256×118×114 см) был украшен росписями, выполненными по черному фону бирюзовой, коричневой, желтой, белой и золотой лаковыми красками, образующими композицию из облаков и виднеющихся

среди них зооморфно-фантастических существ. Росписи на третьем гробе (230×92×89 см), созданные в той же цветовой гамме, но на ярко-красном фоне, составлены изображениями змеевидных существ, фантастических птиц, оленей и антропоморфных персонажей (возможно, богов или духов), к-рые объединены в несколько сцен, весьма сложных в худ. отношении. Боковые части четвертого гроба (202×69×63 см) были затянуты ворсовой тканью с прикрепленными к ней птичьими перьями, крышка расписана своеобразным геометрич. орнаментом, к-рый повторен в вышивке на одном из одеяний княгини.

Существует версия (в т.ч. Wu Hung), что цвет лаковых покрытий и сюжеты росписей отражают южнокитайские верования, связанные с идеей обретения бессмертия. Сплошной черный цвет внешнего гроба символизирует кончину и уход из мира живых госпожи Дай. Росписи второго гроба означают вступление усопшей в потусторонний мир, где ее встречают духи-защитники и духи-покровители, к-рые изображены в виде зооморфно-фантастических существ среди облаков. Красное покрытие третьего гроба знаменует воскрешение госпожи Дай, но в особом, благом, месте потустороннего мира, к-рое и воспроизведено в живописных сценах. Птичьи перья (принятый элемент облика бессмертного **сянь [1]**; см. т. 2) и геометрич. орнамент на четвертом гробе означают, что усопшая обрела вечное блаженство, приобщившись к сонму духов. Изложенная интерпретация согласуется с чускими религиозными представлениями, реконструируемыми на материале поэтич. произведений из свода «Чуские строфы» (**«Чу цы»**; см. т. 3), где присутствует сюжет мистич. странствования с целью обретения вечного блаженства в потустороннем мире.

Роспись «погребального знамени» по тематике и стилю совпадает с худ. оформлением гробов. На полотнище воспроизведена отличающаяся виртуозностью письма многофигурная композиция в красно-черной цветовой гамме. Построенная по вертикальному принципу, она распадается на три осн. сцены, занимающие верхнюю, центр. и нижнюю части полотнища. Центр. сцена состоит из неск. профильных человеческих фигур, показанных в полный рост, и истолковывается как своеобр. групповой портрет госпожи Дай со слугами либо как изображение эпизода, когда усопшая, уже пребывая в потустороннем мире, готовится предстать перед богами. Нижнюю часть «знамени» занимает сцена приготовления к похоронам, дополненная внизу изображениями чудовищ, видимо, обитателей подземного мира. В верхней части находится самая замысловатая по содержанию и худ. решению сцена, сосредоточенная вокруг изображения божества в облике женщины с длинными распущенными волосами и облаченной в пышные одеяния, тело к-рой заканчивается гигантским свитым в кольца змеиным хвостом. По бокам от «портрета богини» размещены изображения «трехногого ворона» (*сань цзу у*) и «лунной жабы» (*юэ чань*), древнейших кит. символов солнца и луны, а также фигуры людей и фантастических существ, как бы переходящие друг в друга. По поводу трактовок образа богини высказываются разл. точки зрения, в к-рых она чаще всего отождествляется с богиней **Нюй-ва** или владычицей Запада и подательницей бессмертия — **Си-ван-му** (обе ст. см. т. 2). В любом случае очевидно, что живопись на «знамени» представляет собой картину ритуально-религиозного характера, повествующую, подобно росписям гробов, о смерти госпожи Дай и ее странствовании в потустороннем мире. В худ. отношении эту картину справедливо рассматривать в качестве полноценного произведения изобр. иск-ва, в к-ром нашла продолжение живописная традиция, наметившаяся в тв-ве царства Чу. Обе известные сегодня древнейшие картины на шелке тоже варьируют сюжет пребывания усопшего в потустороннем мире, имеют вертикально ориентированное построение и выполнены красными и черными линиями.

Еще одним живописным произведением можно считать шелковое полотно из «книжного собрания», получившее название «Даоинь ту» («Схема [поз гимнастики] *даоинь*»). На нем красной и черной красками представлены в разных позах 44 фигуры людей, выполняющих гимнастические упражнения. По общему худ. уровню заметно уступающие живописи «знамени» и гробов, эти рисунки тем не менее являются единств. образцами, доказывающими, что древние южнокит. живописцы владели способами передачи пластики и различных ракурсов человеческого тела.

За последние десятилетия на терр. комплекса Мавандуй было вскрыто еще неск. мужских погребений, в нек-рых из них обнаружен богатый инвентарь (напр., 200 предметов лаковой столовой утвари), «книги» и (к сожалению, очень плохо сохранившиеся) «погребальные знамена».

Найденные в Мавандуе произведения иск-ва и материальной культуры II–I вв. до н.э. неоспоримо доказывают существование в данном регионе развитой традиции декоративных росписей, к-рая могла послужить основой для формирования станковой живописи. Одновременно обнаруженные предметы выступают уникальным источником по истории местных верований и начальному этапу формирования даос. религиозных представлений и практик.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Крюков М.В.*, *Переломов Л.С.*, *Софронов М.В.*, *Чебоксаров Н.Н.* Древние китайцы в эпоху централизованных империй. М., 1983; *Торчинов Е.А.* Даосские практики. СПб., 2001; *Ван Жэнь-бо*, *Чжань Янь-хао*, *Ло Чжунминь*, *Ли Си-син*. Цинь Хань вэньхуа (Культура [эпох] Цинь и Хань). Шанхай, 2001; Чанша Мавандуй и хао Хань му (Могила № 1 [эпохи] Хань из [комлекса] Мавандуй [в окрестностях] Чанша). Т. 1–2. Пекин, 1973; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 1. Пекин, 1986; The Cambridge History of China. Vol. 1. The Ch'in and Han Empires, 221 B.C. — A.D. 220 / Ed. by D. Twitchett, M. Loewe. Cambr., 1986; Mysteries of Ancient China. New Discoveries from the Early Dynasties / Ed. by J Rawson. L., 1996; *Watson W.* Art of Dynastic China. N.Y., 1981; *Wu Hung.* Art in Ritual Context: Rethinking Mawangdui // Early China. No. 17. 1992.

М.Е. Кравцова

МА ЛИНЬ

Ма Линь. Род. в г. Цяньтан (пригород совр. г. Ханчжоу, пров. Чжэцзян). Даты жизни не установлены. Художник дин. Южная Сун (1127–1279).

Представитель изв. династии художников Ма и старший сын прославленного живописца эпохи Южная Сун **Ма Юаня**. Продолжая семейные традиции, поступил в Академию живописи (**Хуа-юань**), где учился у отца, был принят в ее штат, работал в период правления имп. Нин-цзуна (1195–1227). Слава отца отрицательно сказалась на творч. судьбе художника: согласно письменным источникам того времени, среди современников ходили упорные слухи, что многие его произведения на самом деле созданы Ма Юанем, к-рый будто бы подписывал нек-рые из своих картин именем сына в надежде помочь его карьерному росту. Подобные сведения побудили последующих теоретиков живописи относиться к живописному наследию Ма Линя с недоверием. Совр. искусствоведы тоже отмечают наличие среди 40 с лишним приписываемых ему работ очень разных по худ. достоинствам произведений — от мастерски выполненных композиций до откровенно посредственных картин. Ряд произведений отца и сына Ма демонстрирует очевидную технико-стилистич. близость, различаясь лишь в незначительных деталях, напр., в графич. нюансах манеры передачи деревьев, предметов и фигур людей.

Тем не менее следует признать, что хотя бы неск. работ Ма Линя обладают самобытностью, позволяющей включить их в список шедевров Южной Сун. К ним относится прежде всего свиток «Цзин тин сун фэн ту» («Спокойно слушая [звуки] ветра [среди] сосен», вар. «В умиротворении слушаю, как поют сосны», 226,6×110,3 см, бумага, тушь, краски, Нац. музей Гугун, Тайбэй), варьирующий характерный для тв-ва Ма Юаня и **Ся Гуя** сюжет «созерцания природы», но предложенный Ма Линем в оригинальной трактовке. Он отказался от традиционной и несколько нарочитой асимметрии худ. пространства, сделав смысловой и композиционной доминантой свитка изображения двух могучих сосен на ближнем плане, к-рые благодаря огромным размерам словно не умещаются в картине и частично срезаны ее краями. Изображая, вслед за Ма Юанем, деревья причудливой формы с раскидистыми, изогнутыми ветвями, Ма Линь больше подчеркивает мощь ствола, обыгрывая контраст между ним и кроной. Фигура человека, сидящего на изгибе старого дерева, тоже дана в своеобр. ракурсе, отсутствующем у Ма Юаня. Фоном для ближних изображений служат берега ручья, затянутые дымкой, и едва намеченные горные склоны, составляющие эффектный контраст тщательно прописанным соснам. В результате художнику удалось добиться впечатления театр. декорации, передающей приметы какого-то особого, сказочного места. По существу эта картина дает начало традиции идеализированных пейзажей, прозванных «райскими уголками» и получивших распространение в живописи дин. Мин (1368–1644).

Вторая бесспорная работа Ма Линя — альбомный лист «Гао ши люй хэ ту» («Высокопоставленный чиновник / Чиновник высоких [помыслов] с журавлем», 21,5×22,5 см, шелк, тушь, краски, Музей азиатского искусства, Берлин), многими деталями тоже напоминает картины Ма Юаня на тему «созерцания природы». Но здесь традиц. живописный сюжет пронизан настроениями даос. легенд, в к-рых журавль (**хэ [4]**; см. т. 2) почитался священной птицей, спутником или перевозчиком бессмертных (**сянь [1]**; см. т. 2), благодаря чему композиция, так же как и предыдущая, превращена в сказочный пейзаж. Использованное Ма Линем сочетание образов сосны и журавля — символов бессмертия — стало впоследствии стандартным худ. приемом для живописных композиций с благопожелательным смыслом и народных картин (**нянь-хуа**).

Совершенно иной манерой характеризуется альбомный лист «Фан чунь юй чжай» («Благоухающая весна после дождя», 27,3×41,5 см, бумага, тушь, легкая подцветка, Нац. музей Гугун, Тайбэй). Эта камерная пейзажная композиция состоит из неск. изображений старых деревьев с изогнутыми, узловатыми стволами и корявыми ветвями, растущих на каменистом берегу реки. На заднем

плане чуть намечены в дымке горы, поросшие лесом; при этом, вопреки благостному названию, картина воспринимается как отражение зловещего, хаотического мира, исполненного тревоги. Ма Линь сумел выразить чувства смятения и безысходности, охватившие кит. об-во после побед чжурчжэней, занявших значительную часть исконных территорий Китая.

Заслуживают внимания и работы художника в жанре *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», к-рые, судя, напр., по альбомному листу «Цзюй люй ту» («Мандариновая зелень», 23×23,5 см, шелк, краски, тушь, Музей Гугун, Пекин), отмечены редким мастерством в передаче натуры.

Ма Линю принадлежит также серия вертикальных полихромных свитков с портретами легендарных правителей прошлого: **Фу-си**, **Яо**, **Шуня**, **Юя**, **Чэн-тана** и **У-вана** (все ст. см. т. 2). Независимо от худ. достоинств эти картины интересны прежде всего тем, что в них воссозданы образы перечисленных персонажей: достаточно сказать, что трактовка образа Фу-си, данная Ма Линем, со временем стала хрестоматийной для кит. культуры.

** *Купер Р.*, *Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; Сокровища Музея Императорского дворца Гугун. М., 2007; *Чжуан Цзя-и*, *Не Чун-чжэн.* Чжунго хуйхуа (Китайская живопись). Пекин, 2000; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго хуйхуа цюаньцзи (Полное собрание произведений китайской живописи). Т. 4. Ханчжоу, 1999; *Cahill J.* The Art of Southern Sung China. New York–Tokyo, 1962; *Lidderose L.* Orchiden und Felsen. Chinesische Bilder im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin. B., 1998; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 2–3. L., 1958; *Waley A.* An Introduction to the Study of Chinese Painting. L., 1923.

М.Е. Кравцова

МАО ЦЗЭ-ДУН

毛澤東

Мао Цзэ-дун. 26.12.1893, дер. Шаошань уезда Сянтань пров. Хунань, — 09.09.1976, Пекин. Гос. и полит. деятель, Председатель КПК, основатель и руководитель КНР. Обладавший незаурядными способностями и трудолюбием, проявил себя в иск-ве каллиграфии, традиционно имевшей в Китае высокий социальный статус.

Занимался каллиграфией на протяжении всей жизни, т.к., по его собств. словам, она «помогала укрепить свой ум и тело». Даже во время Великого похода в 1935 экспромтом читал бойцам лекции о каллиграфии древних стел (**бэй [4]**), попадавшихся им на пути. В 1946 собственноручно прописал заглавие к центральной парт. газ. «Жэньминь жибао», утвердив тем самым каллиграфию в качестве важного «идеологич. орудия». Известно высказывание Мао Цзэ-дуна о том, что он «использует четыре драгоценности кабинета интеллектуала (*вэнь фан сы бао*) для свержения четырех кланов правительства Гоминьдана». Требования к каллиграфич. достоинствам документов в секретариате Мао Цзэ-дуна были весьма высоки. Мао Цзэ-дун создал многочисл. корпус произведений, ибо он прекратил «дарения» своих каллиграфич. работ лишь за год до кончины. Но не все написанное Мао Цзэ-дуном можно считать его каллиграфией. В 30–40-е многое писалось секретарями, и при этом ставилась его печать. После 1949 видные каллиграфы делали печати для Мао Цзэ-дуна в дар, но сам он избегал ставить печати на свои работы, считая их атрибутом социальной элиты прошлого. Эта парт. норма сохранялась среди лидеров КПК вплоть до **Цзян Цзэ-миня** (см. т. 4). С 1949 по 1955 Мао Цзэ-дуном было выполнено свыше 40 надписей, в основном почерком *синшу*, к заголовкам парт. изданий, вывескам гос. учреждений и революц. мемориалам. Одним из первых кистью Мао Цзэ-дуна в 1950 был отмечен Пекинский ун-т. Затем последовали Мемориал героям революции на площади Тяньаньмэнь (1958), Исторический музей, Музей вооруженных сил и т.д. Практически большинство крупных обществ. и культурных учреждений Пекина были отмечены каллиграфич. вывесками Мао Цзэ-дуна. Оригиналы для вывесок делались на небольших листах бумаги, а затем увеличивались и переводились на разл. материалы. В 1964 вождь прописал новые заголовки для большинства провинциальных газет. Произведения Мао Цзэ-дуна объединялись в сборники, к-рые издавались крупными тиражами и распространялись по всему Китаю. Образцы его каллиграфии, копии и оттиски с них заняли центр. места в экспозиции Музея революции в Пекине, в сотнях краеведческих музеев и бесчисленных агит. комнатах на предприятиях и в учеб. заведениях. Пьедесталы статуй и бюстов Мао Цзэ-дуна покрывались гравировкой его каллиграфии.

Не имея времени для профессиональной подготовки, Мао Цзэ-дун самостоятельно осваивал тв-во корифеев каллиграфич. традиции. Особый интерес вызывали произведения **Ван Си-чжи** (307?–365?; см. т. 3; также **Эр Ван**), к-рые на протяжении 1950-х он изучал в конце почти каждого рабочего дня, не приступая к ужину до завершения копирования. В кон. 1950-х Мао заинтересовался стилем танского **Хуай-су** (735?–800). В 1960-е сосредоточился на почерке *цаошу*, к-рый, с его т.зр., более подходил для воплощения «духа революц. борьбы». Малограмотные широкие массы воспринимали не содержание текста, к-рый в скорописном исполнении могли прочесть только интеллектуалы, а энергию и скорость движения кисти вождя, выражавшей его революц. пафос, силу духа и волю к победе. Мао Цзэ-дун не работал в уставных почерках. В них любая технич. оплошность сразу же очевидна, тогда как в скорописи сильная экспрессия способна отвлечь от изъянов непрофессионализма. Он сумел выработать свой стиль в скорописи, к-рый имел незначительные вариации в зависимости от назначения работы. В пропагандистских целях прописывал стихотворения не только собств. сочинения, но и древних авторов. В нарушение традиции в свои каллиграфич. работы часто вводил пунктуацию. Иногда писал иероглифы на зап. манер по горизонтали и слева направо.

В старом Китае отсутствие хорошей каллиграфич. выучки закрывало пути к полит. карьере и могло дискредитировать даже персону императора. Претенденты на престол с детства осваивали иск-во каллиграфии, и нек-рые из них становились видными мастерами, как то: **Тан Тай-цзун** (дин. Тан, прав. 627–649; см. т. 4, 5), Хуй-цзун (дин. Северная Сун, прав. 1101–1125; см. **Чжао Цзи**), Гао-цзун (дин. Южная Сун, прав. 1127–1162), Шэн-цзу (дин. Цин, прав. 1662–1722; см. т. 4 **Кан-си**) и др. Мао Цзэ-дуну удалось вписать свое имя в почетный ист. список каллиграфически одаренных правителей Китая. Среди соратников Мао Цзэ-дуна по КПК каллиграфией активно занимались **Го Мо-жо** (1892–1978; см. т. 3, 4), **Чэнь И** (1901–1972; см. т. 4), Кан Шэн (1898–1975) и **Линь Бяо** (1907–1971; см. т. 4). В наши дни, если политик занимается каллиграфией и она хороша, это поднимает его авторитет среди соотечественников. См. также ст. **Мао Цзэ-дун** в т. 3, 4.

** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Ли Шу-тин.* Мао Цзэ-дун шуфа ишу (Каллиграфическое искусство Мао Цзэ-дуна). Ухань, 1989; *Ли Шу-тин и др.* Шуцзя Мао Цзэ-дун (Каллиграф Мао Цзэ-дун). Чанша, 1994; *Цзян Чан-ши, Се Ин-чэн и др.* Мао Цзэ-дун шуи цзинцуй болань (Обзор избранных произведений каллиграфии Мао Цзэ-дуна). Чэнду, 1992; *Чжан Те-минь.* Ханьмо чуньцю (Вёсны и осени иероглифики). Пекин, 1993; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго сяньдай шуфа ши (История современной кит. каллиграфии). Пекин, 1996; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Bai Qianshen.* From Wu Dacheng to Mao Zedong. The Transformation of Chinese Calligraphy in the Twentieth Century // Chinese Art. Modern Expressions / Ed. M.K. Hearn, J.G. Smith. N.Y., 2001, p. 246–283; *Barrass G.S.* The Art of Calligraphy in Modern China. L., 2002; *Kraus R.C.* Brushes with Power. Modern Politics and the Chinese Art of Calligraphy. Berk., 1991.

В.Г. Белозёрова

МА СЫ-ЦУН

馬思聰

Ма Сы-цун. 1912, Хайфэн пров. Гуандун, — 1987, Филадельфия (США). Композитор и скрипач. В 1923–1929 учился в Парижской консерватории. В 1929– 1930 выступил с концертами в Шанхае, Нанкине, Гуанчжоу. В 1930–1931 снова учился в Париже по классу муз. композиции. По возвращении в Китай много концертировал и выступал с собств. скрипичными сочинениями, занимался преподаванием. Среди его сочинений кантаты «Цзуго» («Родина», 1947) и «Чуньтянь» («Весна», 1947), две симфонии, симфоническая сюита «Шаньлинь чжи гэ» («Песня о горных лесах», 1954), «Хуайхэ дахэчан» («Кантата о реке Хуайхэ», 1956), а также песни «Эршишоу канчжань гэцюй» («Двадцать песен Войны сопротивления»), скрипичная и камерная музыка. В 1949 Ма Сы-цун вернулся из Сянгана на континент, стал директором Центр. консерватории КНР и зам. пред. Союза муз. деятелей. Из-за репрессий в период **«культурной революции»** (см. т. 4) вынужден был покинуть родину в нояб. 1966 и продолжал концертную, преподавательскую и композиторскую деятельность за границей.

** Чжунго да байкэ цюаньшу. Иньюэ. Удао (Большая китайская энциклопедия. Музыка. Танец). Пекин, 1998, с. 422–423.

А.Н. Желоховцев

МА ЮАНЬ

馬遠

Ма Юань, Ма Яо-фу, прозв. Цинь-шань (Гора Цинь). Ок. 1170, г. Цяньтан (пригород совр. г. Ханчжоу, пров. Чжэцзян), – ок. 1240. Один из крупнейших живописцев эпохи Южная Сун (1127–1279), традиционно относимый к когорте *Нань Сун сы цзя* («четыре [великих] мастера Южной Сун»).

Происходил из семьи потомственных художников, уроженцев Сев. Китая (совр. уезд Юнцзисянь пров. Шаньси). Родоначальником этой худ. династии традиция называет Ма Бэня (2-я пол. XI — нач. XII в.), заслужившего у современников почетное прозвание «мастер изображений буддийских персонажей и лошадей» (*фо сян ма цзя*) и, судя по сохранившимся названиям его произведений — «Бай лу ту» («Сто оленей»), «Бай юань ту» («Сто обезьян»), «Бай янь ту» («Сто гусей»), наиб. ярко проявившего себя в масштабных анималистич. композициях. Придворными живописцами, дослужившимися до чина *дай-чжао* («ожидающий императорских указаний») в Академии живописи (**Хуа-юань**), были также его дед (Ма Син-цзу), дядя (Ма Гун-сянь), отец (Ма Ши-жун) и старший брат (Ма Куй). Нашествие чжурчжэней, частичное завоевание страны и гибель дин. Северная Сун (960–1127) мало сказались на обществ. положении семейства Ма: его члены перебрались, вслед за двором, на юго-восток Китая и обосновались в новой столице (г. Линьань, совр. г. Ханчжоу, пров. Чжэцзян). Отец, дядя и старший брат Ма Юаня служили в южносунской Академии живописи, где, следуя семейной традиции, прошел обучение и Ма Юань, оставшись затем в ней работать. За годы службы, к-рые соотносятся в традиции со временем правления имп. Гуан-цзуна (1190–1194) и Нин-цзуна (1195–1124), он тоже поднялся по карьерной лестнице до чина *дай-чжао* и получил немало высоких наград. Сохранилось ок. 90 работ, включая свитки и альбомные листы, приписываемых художнику (часть из них признается безусловными подлинниками). Они представлены в музейных коллекциях Китая, Тайваня, Японии и зап. стран, прежде всего США (в т.ч. в Галерее Фрира, Вашингтон; Музее изящных искусств, Бостон).

В начале творч. пути Ма Юань откровенно следовал манере художников-академистов эпохи Северная Сун, прежде всего стилю своего учителя **Ли Тана**, отчего его ранним пейзажам, напр. свитку «Сюэ шань ту» («Заснеженные горы», 182×52,7 см, шелк, тушь, краски, Нац. музей Гугун, Тайбэй), присущи величественность, сложность и многоплановость композиции, обусловленные наличием подвижной точки зрения.

Лучшее произведение Ма Юаня, вторящее работам Ли Тана, но в полной мере отмеченное авторским своеобразием и силой живописного дара, — свиток «Та гэ ту» («Пляски и песни», вар. «Песни в честь урожая», 192,5×111 см, шелк, тушь, краски, Нац. исторический музей, Пекин). Посвященный кит. Новому году — Празднику весны (*чунь-цзе*), он воспроизводит величеств. пейзаж с поросшими сосновым лесом горными пиками специфич. «столбообразной» формы, к-рые словно упираются в небесные выси, теряясь в облаках. Передний план занимают огромные валуны и начинающие зеленеть деревья, отделенные от далей нежной, словно пропитанной весенним теплом, дымкой. В самом низу картины, на фоне валунов, изображены фигурки людей — участников народного гулянья, развернувшегося на горной дороге. Крохотные размеры фигур не помешали художнику точно воспроизвести внешний вид и движения персонажей. Особенно колоритно выглядит в нижнем правом углу группа из четырех подвыпивших стариков, один из к-рых старается сохранять присутствие духа и упорно идет вперед, опираясь на короткий посох, тогда как трое остальных валятся с ног и с трудом делают каждый шаг, держась друг за друга. Масштабный контраст между размерами человеческих фигур и пейзажа, гротескность сцен крестьянского веселья, оттененная спокойным величием природы, выступают осознанными худ. приемами, позволившими мастеру подчеркнуть безличную власть мироздания в первых проявлениях наступающей весны и божественную красоту пробуждающейся природы. Хотя выполненный Ма Юанем ландшафт производит впечатление «сказочного», столбообразные пики имеют реальный прототип (напр., в формах гор знаменитого массива Хуаншань, пров. Аньхой), свидетельствуя о том, что художник мог в этом случае использовать не только традиц. худ. опыт и собств. воображение, но также и непосредственно увиденные картины природы.

Постепенно все более важную роль в его тв-ве стали играть изображения знакомых мест: сохранились сведения, что им были созданы 10 видов оз. Сиху — одного из красивейших в Китае; на берегу Сиху располагалась столица империи Южная Сун. Вместе с тем очевидно возрастающее влияние на Ма Юаня «южной» пейзажной школы (*нань-цзун*, в совр. терминологии *наньфан шань-шуй хуа-пай*, «южное пейзажное направление»; см. **Нань-бэй-цзун**) и непосредственно «облачно-туманного стиля» (*юньу-яньай*) **Ми Фу** и **Ми Ю-жэня**, что особенно заметно в горизонтальном свитке «Сюэ ту» («Снег», шелк, тушь, Музей

Гугун, Пекин). В нем следы кисти занимают малую часть худ. пространства, в эскизной технике рисуя берег с одинокими соснами и рыбачью лодку на переднем плане левой части свитка и сохраняя почти пустой остальную поверхность шелка, на к-рой легкими размывами передана туманная дымка и возникающие из нее вершины заснеженных гор.

«Пустотность» как худ. прием — «пассивный» способ изображения пространства, еще более полно обыгрывается в горизонтальном свитке «Хань цзян ду гоу ту» («Одинокий рыбак на замерзшей реке», шелк, тушь, Нац. музей, Токио), где показана только лодка с сидящим на корме рыбаком на фоне еле заметных размывов, к-рые намечают водную гладь, словно застывшую от морозного воздуха.

Хотя худ. индивидуальность позволяла Ма Юаню продуктивно обыгрывать возможности «туманно-облачного стиля», постепенно в его тв-ве утвердились иная композиционная схема и определенный набор сюжетов и образов, сводящийся в основном к изображениям горы, сосен, нависших над обрывом, водного пространства, туманных далей и поникших над водой ветвей ивы, к-рые, правда, тоже имели аналоги в живописи его предшественников и современников, являясь авторскими находками лишь отчасти.

Дальнейшее развитие в его живописи получил также и сюжет «любования природой», опробованный Ли Таном. Акцентируя настроение уединенности созерцателя, Ма Юань заменяет пару друзей, типичную для картин Ли Тана, единичной мужской фигурой, показанной в обществе второстепенного персонажа, чаще всего мальчика-слуги, и превращает ее в доминирующий элемент композиции. Одновременно художник предельно сужает роль живописи как таковой, освобождая пространство, благодаря чему пейзаж превращается в камерную композицию из неск. выразительных деталей, и настойчиво применяет асимметричное диагональное построение сцены, усиливая роль фона и среды. С помощью этих приемов и мягкой, приглушенной колористической гаммы Ма Юань добивается впечатления пространственности, воздушности и лиричности картин. К числу наиб. известных его произведений, выполненных в такой манере, относятся вертикальный свиток «Юэ е ту» («Лунная ночь», шелк, тушь, легкая подцветка, Музей Хаконэ, Япония) и альбомный лист «Шань цзин чунь син» («Весенняя прогулка по горной тропе», вар. «Прогулка по пути весной», 27,3×43,1 см, шелк, тушь, легкая подцветка, Нац. музей Гугун, Тайбэй).

Картина «Лунная ночь» является аллюзией на тему, исключительно популярную в кит. поэзии. Она изображает поэта, созерцающего луну, фигура к-рого — полулежащего прямо на земле, у подножия небольшого холмика, — вынесена на передний план. Справа от холмика виднеется крохотная фигурка мальчика-слуги. В левом углу картины смутно вырисовывается силуэт огромной скалы. От ее склона, словно врезаясь в ночное небо, протягиваются могучие, корявые ветви сосны. Всю остальную часть свитка занимает небо, опускающееся так низко, что кажется, будто у самых ног поэта начинается бездонная пропасть. Композиция мастерски уравновешена линиями темных ветвей сосны, пересекающими свиток по диагонали, диском луны, висящим высоко в небе, и пологим холмиком, чернеющим внизу картины.

На альбомном листе «Весенняя прогулка» все изображения — ива с обнаженными, тонкими ветвями и стоящий рядом с ней на краю обрыва человек, поэт или философ — сосредоточены в левом углу картины, на фоне еле видных очертаний уходящих вдаль гор; справа — тоже едва намечена теряющаяся в дымке тропа. Свободное пространство в правой части листа удерживается резко прочерченной диагональю ивовой ветви, выделяющей по смыслу и композиционно фигуру человека и изображение только что взлетевшей с дерева птицы.

Худ. потенциал, очевидный в последней вещи Ма Юаня, проявился в произведениях жанра *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», «классических» композициях, сводящихся к изображениям отдельных растений, напр., тонко выписанной цветущей ветки абрикосового дерева в альбомном листе «И юнь сянь син» («Бессмертный абрикос, опирающийся на облака», 25,8×27,3 см, шелк, тушь, краски, Нац. музей Гугун, Тайбэй). То же самое можно сказать о зарисовках, использующих элементы ландшафта в качестве фона, образцом к-рых выступает свиток «Мэй ши си фу ту» («Дикая слива, камни, ручей и утки», вар. «Утки, скалы и *мэйхуа*», 173,9×98,8 см, шелк, тушь, краски, Музей Гугун, Пекин). Худ. пространство этого свитка, подобно пейзажным картинам, подчиняется диагональному построению. Правая часть заполнена изображениями валунов, на склонах к-рых растут сливовые деревья с причудливо изогнутыми стволами и ветвями; помещенное в центре дерево растет как бы сверху вниз, и его ветви простираются над водной гладью, образуя основную диагональ свитка; левую часть занимает

вода, а на переднем плане внизу картины плещутся утки с утятами, оживляя неподвижность деревьев и камней.

Ма Юань в совершенстве владел живописной техникой, свободно варьировал разные приемы, используя прозрачные размывки и капельный способ нанесения туши, а также линеарный рисунок, удерживающий все богатство каллиграфич. линии — плавной и округлой или, напротив, резкой, острой, изломанной, в чем он считался непревзойденным мастером. Известно, что художник использовал жженую тушь в живописи скал и деревьев, изображая ветви и листья «сжатой» кистью, а для передачи фактуры горных пород применял специальные штрихи, наносимые разбавленной тушью. Рисуя одежду людей в альбомных листах и небольших свитках, он пользовался четкими линиями, «подобными мышиным хвостам» (*жу шу вэй*), в картинах крупного формата обыгрывал потенциал мазков, нанесенных прозрачными красками. Эталонным для кит. живописи считается его способ изображения сосны — *шоуин жу цюйте* («тонкое, но энергичное письмо, словно изогнутая железная [проволока]»), позволяющий показать сосны с жесткими, как будто металлическими, иглами. В этом случае Ма Юань обходился кистью с обрезанным концом (*цзянь-би*, «усеченная кисть»). Его манера передачи стволов и ветвей деревьев тоже получила спец. название *секэ-яньдянь* («система согнутых [стволов и ветвей]»). Сочетание этих оригинальных и виртуозных техник ввело Ма Юаня в круг основоположников особого живописно-каллиграфич. направления — *шуймо-цанцзин-пай* («школа/направление четко-кряжистого почерка»). Тв-во Ма Юаня и его современника, др. прославленного живописца — **Ся Гуя**, еще при жизни этих художников было объявлено новым для нац. живописи направлением и высшим достижением станковой живописи эпохи, получившим назв. «стиль Ма–Ся».

** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *она же.* Искусство Китая. Альбом. М., 1988; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Николаева Н.С.* Художник, поэт, философ Ма Юань и его время. М., 1968; *Осенмук В.В.* Чань-буддийская живопись и академический пейзаж в период Южная Сун (XII–XIII вв.) в Китае. М., 2001; *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; *Дэн Бай, У Фу-чжи.* Ма Юань юй Ся Гуй (Ма Юань и Ся Гуй). Шанхай, 1958; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго лидай хуйхуа. Гугун боугуань цзан хуацзи (История китайской живописи. Коллекция живописных произведений из собрания Музея Гугун). Т. 3. Пекин, 1982; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 3. Пекин, 1986; *Cahill J.* The Arts of Southern Sung China. New York–Tokyo, 1962; *Loehr M.* The Great Painters of China. Oxf., 1980; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 2–3. L., 1958; *Sullivan M.* The Arts of China. Berk.–Los Ang.–L., 1984.

М.Е. Кравцова

МИН СЫ ЦЗЯ

明四家

Мин сы цзя, *Мин сы да цзя*, «четыре (великих) мастера [периода] Мин». В когорту по традиции включают **Шэнь Чжоу** (1427–1509), **Вэнь Чжэн-мина** (1470–1559), **Тан Иня** (1470–1523) и **Цю/Чоу Ина** (1494?–1552?). Художники не принадлежали к одной школе или направлению, хотя были дружны и все жили в осн. в Сучжоу, поэтому их называют еще *Умэнь сы цзя* — «четыре (великих) мастера из У» (Умэнь или У – лит. название Сучжоу). Тв-во каждого из четверых отличалось своими особенностями. Шэнь Чжоу и Вэнь Чжэн-мин предпочитали жанр пейзажа и представляли Сучжоускую школу (**У-пай**). Тан Инь в пейзаже и жанре *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», следовал южносунскому академич. стилю. Цю Ин славился пейзажами в сине-зеленой гамме (*цинлюй шань-шуй хуа*) и жанровыми композициями в манере «тщательной кисти» — **гун-би**.

Шэнь Чжоу — каллиграф, поэт и живописец, мастер пейзажа и жанра *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», к-рый, следуя традициям **Хуан Гун-вана** (1269–1354) и **У Чжэня** (1280–1354), создал свой стиль живописи; считается одним из основателей Сучжоуской школы. Обычно подписывался осн. полным именем и использовал имя и прозв. в печатях: *Ба ши и вэн*, *У цзюнь*, *Чжу ши тин*, *Шуй юнь цзюй*, *Ю чжу кэ мянь су у цянь бу янь пинь*, *Ю чжу цзюй*, *Ю чжу чжуан*.

Вэнь Чжэн-мин — художник, каллиграф, поэт и ученый. Считалось, что он творчески использовал лучшие достижения **Го Си** (1020/1023 — ок. 1085), **Ли Тана** (ок. 1050 — 1130), **Чжао Мэн-фу** (1254–1322) и др. изв. мастеров живописи.

Поддерживая дружеские связи с современными ему поэтами, каллиграфами и художниками Сучжоу, почти 30 лет был центр. фигурой в кружке деятелей, называвших себя *Сы цай-цзы* («четыре таланта»); также был одним из гл. представителей сучжоуской школы **вэньжэнь-хуа** («живопись образованных/культурных людей/литераторов»). Тв-во Вэнь Чжэн-мина представлено в собрании Гос. музея Востока (Москва) живописью, автографом и печатями. Печати: *Тин юнь гуань*, *У янь ши инь*, *Юй лань тан*, *Юй лань тан инь*, *Юй цинь шань фан*.

Тан Инь — художник, поэт и каллиграф; как живописец работал в пейзаже, жанрах *жэнь-у* и *хуа-няо*. В пейзаже сочетал приемы живописи **Ли Чэна** (919?–967), Ли Тана, юаньских мастеров Чжао Мэн-фу, **Ван Мэна** (1308–1385), Хуан Гун-вана, а также своего старшего современника Шэнь Чжоу. При жизни Тан Иня особенно высоко оценивались его картины с изображением красавиц. В начале творч. деятельности Тан Инь был известен под прозв. Бо-ху, а в конце жизни, когда увлекся **буддизмом** (см. т. 1), принял имя Люжу-цзюйши; в лит-ре часто именуется Тан Цзе-юань. Печати: *Мэн мо тин*, *Нань цзин цзе юань*, *Сюэ пу тан*, *Сюэ пу тан инь*, *Тан цзюй ши*, *Тао чань сянь ли*, *У цзюнь*, *У цюй*, *Чань сянь*, *Юань гун*. По мнению О. Сирена, Тан Инь принадлежит к тем художникам XVI в., к-рые по биографич. данным, жизненному укладу и по результатам творч. деятельности не соответствовали точно критериям направления *вэньжэнь-хуа* или Сучжоуской школы, но тем не менее добились высокого признания, не уступающего славе таких мастеров, как Шэнь Чжоу и Вэнь Чжэн-мин. В своем тв-ве Тан Инь занимал несколько обособленную позицию, с одной стороны, имея отношение к Сучжоуской школе, а с другой — к академич. традиции.

Цю/Чоу Ин — изв. мастер живописи, живший на средства от ее продажи, и один из немногих по-настоящему профессиональных художников своего времени. Его, выходца из простых ремесленников, приняли в свой круг художники-интеллектуалы, группировавшиеся вокруг Вэнь Чжэн-мина. Не будучи ученым и каллиграфом, он не делал длинных надписей и, за редким исключением, не указывал дату создания картины, подписываясь чаще всего *Цю Ин чжи* («Сделал Цю Ин») и добавляя иногда прозв. Ши-фу. На сохранившихся произведениях Цю Ина часто встречаются надписи, сделанные его друзьями и ценителями **Ван Чуном** (1494–1533), Вэнь Чжэн-мином, Пэн Нянем (1505–1566), Лу Ши-дао (ок. 1517 — 1580), **Сян Юань-бянем** (1525–1590) и др. Они свидетельствуют о том, что самые первые уцелевшие произведения Цю Ина выполнены до 1533 (сведения о более ранних картинах ненадежны). Творч. наследие Цю Ина достаточно велико (О. Сирен называет 120 свитков и альбомов), однако подлинность многих приписываемых ему работ вызывает сомнение, поскольку из-за огромной популярности Цю Ина часто копировали, подделывали или подражали его манере. В большинстве своих работ он использовал характерную печать в форме тыквы-горлянки с прозв. Ши-чжоу.

* Мин ши (История Мин) // Соинь бонабэнь эр ши сы ши (Сборное изд. «24 династийные истории»). Т. 22, 24. Шанхай, 1958. ** *Самосюк К.Ф.* Свиток Цю Ина «Восемнадцать архатов» // ТГЭ. Т. XXVII. Л., 1989; *Сычёв В.Л.* Два свитка на тему палиндрома Су Жолань в собрании ГМВ // Научные сообщения ГМВ. Вып. 24. М., 2001; *Ван Сюнь.* Чжунго мэйшу ши цзянъи (Лекции по истории изобразительного искусства Китая). Пекин, 1956; Тюгоку Мэй Сэй сёхо мэйхин дзусацу (Альбом известных произведений каллиграфии Китая периодов Мин и Цин). Т. 1–2. Осака, 1985; *Шань Го-линь.* Цю Ин «Юцзюнь шу шань ту» синьшан (Анализ картины Цю Ина «Юцзюнь шу шань ту») // Шанхай боугуань цан бао лу (Каталог сокровищ, хранящихся в Шанхайском музее). Шанхай, 1989; *Tregear M.* Chinese Art. L., 1980.

См. также лит-ру к ст. **Сяо сы Ван**.

В.Л. Сычёв

МИНЬСУ-ХУА

民俗畫

Миньсу-хуа, *фэнсу-хуа* (бытовые/этнографические картинки), *лао Бэйцзин хуа* (картины старого Пекина) — разновидность бытового жанра кит. народной живописи, отражающая быт и нравы Китая позднего периода дин. Цин (1644–1911). Восходит к кит. бытовой академич. живописи, иллюстрировавшей городскую повседневную жизнь, а также к худ. традиции иллюстрированных каталогов (*ту пу*, *ту ши* [*1*]) предметов обихода, оружия, одежды, головных уборов и т.д. В зап. традиции *миньсу-хуа* относят к кит. экспортным картинкам (**вайсяо-хуа**, Chinese export paintings), т.к. впервые они попали в Европу благодаря распространившейся с кон. XVIII в. моде на экспортные альбомы из Китая. Техника *миньсу-хуа* сформировалась к сер. XIX в., когда появились центры, тиражировавшие вручную такие картинки на продажу. Мастерские были расположены по большей части в Пекине. Рисунки изображают уличные сценки, наглядно демонстрируют труд ремесленников, их инструменты и готовые изде-

лия. В ходу были также иллюстрации обычаев и обрядов (свадеб, похорон, поздравлений с днем рождения), крестьянского труда (возделывания земли, мукомольных работ, рытья колодцев), развлечений, наказаний. На картинках присутствуют люди самых разных сословий: чиновники, торговцы, бродячие актеры, нищие и т. д. Составной частью рисунков является пояснение на кит. яз. Надпись занимает правую часть рисунка и содержит необходимые разъяснения и спец. терминологию. Каждое пояснение начинается со слов «Картинка, изображающая [название ремесла или занятия] в Китае». В текстах часто встречаются формы иероглифов в упрощенном, нестандартном написании, имевшем хождение в народе (*су цзы*). С течением времени худ. манера *миньсу-хуа* значительно европеизировалась. Картины сцен уличной жизни получили распространение также в Японии и Корее. По содержанию *миньсу-хуа* являются бесценным источником по этнографии.

Миньсу-хуа достаточно широко представлены в европ. собраниях, в т.ч. в России. Коллекции ИВР РАН, Гос. Эрмитажа, МАЭ (Кунсткамеры) РАН содержат большое кол-во идентичных рисунков. Судя по пропорциям, цвету и расположению фигур, картинки вручную без к.-л. трафаретов копировались разными художниками с рисунков-образцов. Характер и почерки пояснительных подписей также позволяют судить о том, что картинки выходили из разных рук и мастерских.

В собр. ИВР РАН имеется 1427 листов *миньсу-хуа.* Пять альбомов (Н-51/I-V, ф. Nova) были заказаны А.Ф. Поповым (1828–1870), служившим секретарем российского консульства в Тяньцзине и позже драгоманом **Рос. духовной миссии в Китае** (см. т. 2). Рисунки выполнены цветными водяными красками на тонкой белой бумаге. Обложка альбомов темно-зеленого цвета (имитация кожи), корешки и углы обтянуты коричневой кожей. Рисунки сопровождаются пояснением на кит. яз. Язык пояснений простой, почерк грубый уставной (*кайшу*). К нек-рым даны переводы (чаще краткие пояснения) на рус. яз. — иногда на оборотной стороне листа, иногда на отдельных листах. В подписях от 1 до 10 строк, по 10 иероглифов в строке. Всего в пяти альбомах 515 рисунков размером 22×35, размер листа-основы 31,5×47,5 см. Рисунки сгруппированы по темам, и, хотя владелец не оставил списка или краткого перечня, нумерация рисунков и пояснения на рус. яз. были выполнены, очевидно, им самим. По всей видимости, производство именно таких простых картинок носило наиб. массовый характер. Аналогичные кит. бытовые картинки хранятся в Худ. фонде ИВР РАН. В альбоме (Х-170), приобретенном в 1958, всего 301 картинка (26×34,5 см) с факсимиле художника и владельца мастерской Чжоу Пэй-чуня. Многие рисунки идентичны рисункам из альбомов А.Ф. Попова, но есть отличие в росписи и цвете деталей. Подписи в альбоме Х-170 сделаны более мелким, умелым и аккуратным почерком (в подписях от 1 до 5 строк, по 17 иероглифов в строке). Текст большинства их совпадает с текстами альбомов Н-51. Кит. живописные листы хранятся также в фонде Э.В. Бретшнейдера (1833–1901) в Архиве востоковедов ИВР РАН: это три альбома растений, три альбома с рисунками зоологич. и орнитологич. содержания, а также 12 альбомов пекинских уличных сцен. После смерти Э.В. Бретшнейдера альбомы из его коллекции были переданы в Азиатский музей. К альбомам был приложен список, составленный владельцем при жизни. По всей вероятности, им же рисунки были переплетены в альбомы, и все подписи по-немецки и на латыни сделаны его рукой. Рисунки *миньсу-хуа* из фонда Э.В. Бретшнейдера помещены в 12 альбомов в переплете из коричневой мраморной бумаги с темно-коричневым корешком, размер рисунков — 22,5×35, листа-основы — 26×36,5 см. Рисунки выполнены водяными красками на тонкой белой бумаге. На нек-рых рисунках присутствуют краткие пояснительные подписи владельца на нем. яз. Им же надписаны бирки, наклеенные на обложки альбомов. Надпись указывает номер альбома, номера рисунков и перечисляет кратко их сюжеты, свидетельствуя о том, что Э.В. Бретшнейдер работал над систематизацией рисунков.

***** *И Мин-хуй, Ван Кэ-ю, Ван Хун-инь.* Бэйцзин миньцзянь фэнсу бай ту: чжэнь цзан бэнь (Сто бытовых картинок пекинской народной жизни: воспроизведение оригиналов) / Пер. Сюй Хай-яня. Пекин, 2003; *Кансытаньтэ* (*Constant S.V.*). Бэй ду цзяо май ту (Картинки, изображающие разносчиков Северной столицы) / Пер. Тао Ли, рис. Тао Шан-и. Пекин, 2004; Пэкин фудзоку дзуфу. Утида Митио кайсэцу (Пекинские бытовые картины) / Коммент. Утида Митио. Т. 1–2. Токио, 1976 (сер. Тоё бунко. XXX); Цинский Пекин. Картины народной жизни миньсухуа / Вступит. ст., пер. с кит. и коммент. И.Ф. Поповой. СПб., 2009. ****** *Никитина М.И.* Петербургская коллекция рисунков корейского художника XIX в. Ким Джунгына (Кисана) // Вестник Центра корейского языка и литературы. Вып. 1. СПб., 1996, с. 131–157.

И.Ф. Попова

МИ ФУ

米芾

Ми Фу, Ми Фу/Фэй, Ми Юань-чжан, прозв. Хайюэ-вайши (Нештатный историограф морского пика), Сянъян-маньши (Бродячий ученый из Сянъяна). 1051/1052, г. Сянъян (совр. г. Сянфань, пров. Хубэй), — 1107/1109, г. Жуньчжоу (совр. г. Чжэньцзян, пров. Цзянсу). Один из ведущих живописцев и каллиграфов дин. Сев. Сун (960–1127), теоретик живописи, представитель творч. направления «художники-литераторы» (**вэньжэнь-хуа**).

Родился в богатой купеческой семье, исходно проживавшей на севере Китая (на терр. совр. пров. Шаньси) и незадолго до его рождения обосновавшейся в Сянъяне. В последующие годы семейство Ми несколько раз меняло место жительства, перебравшись в 1081 на юго-восток — в г. Цзиньлин (окрестности совр. Нанкина, пров. Цзянсу). Оттуда Ми Фу, видимо уже по собств. решению, переехал в Жуньчжоу, где вошел в ближайшее окружение **Су Ши** (1036–1101, см. также т. 3), организатора и идейного лидера *вэньжэнь-хуа*. В 1091 Ми Фу поменял свое имя, заменив редкий иероглиф *фу* [*25*], означающий вышивку на императорском ритуальном облачении, на знак *фу* [*26*], означающий тоже слово из ритуальной лексики («фартук из тисненой кожи», деталь церемониального облачения аристократов) и имевший два чтения — *фу* и *фэй*, из-за чего имя художника можно читать по-разному.

Исключительно яркая и неординарная личность, Ми Фу еще при жизни превратился в легендарную фигуру — популярного персонажа рассказов и анекдотов, к-рые впоследствии были собраны Фань Мин-таем (2-я пол. XVI — нач. XVII в.) в апокрифическом соч. «Ми Сянъян чжи линь» («Лес записей о Ми [из] Сянъяна», опубл. ок. 1600). Рано потеряв отца, Ми Фу получил в наследство внушительное состояние, позволившее ему не думать о карьере и полностью посвятить себя тв-ву, коллекционированию произведений иск-ва (в осн. живописи и каллиграфии) и меценатству. По преданию, он увлекся коллекционированием в 12 лет при горячей поддержке матери, готовой продать свои украшения, если сыну срочно требовались деньги для покупки очередного раритета. Он проводил и реставрационные работы. Благодаря многолетнему опыту коллекционера и реставратора, требовавшему обширных и детальных познаний в иск-ве старых и современных ему мастеров, Ми Фу стал выдающимся экспертом. Познакомившись с **Ли Гун-линем**, искусным художником, другом и единомышленником Су Ши, и обучившись под его рук-вом живописному мастерству, увлекся копированием чужих работ, преуспев в этом деле настолько, что никто из современников не мог отличить сделанные им повторения от оригиналов. К занятиям собственно живописным тв-вом Ми Фу приступил в зрелом возрасте. Оригинальность его натуры проявлялась и в обыденной жизни: был склонен к экстравагантным поступкам, одевался в платье, стилизованное под одежды эпох Цзинь и Тан.

Судя по данным сводного каталога «Сюань-хэ пу» императорской коллекции в разд. «Сюань-хэ хуа пу» («Каталог живописной [коллекции периода под девизом правления] Сюань-хэ»), в составлении к-рого Ми Фу, возможно, участвовал лично, он работал в разных жанрах: *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», создавая композиции из изображений цветущей сливы (**мо-мэй**), орхидей, хризантем и сосен; *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод»; в последние годы жизни отдавал предпочтение *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур/люди и предметы/люди с предметами», следуя манере великих мастеров прошлого — **Гу Кай-чжи** и **У Дао-цзы**. Сохранились сведения (в т.ч. надпись, сделанная на одном из его автопортретов сыном, **Ми Ю-жэнем**) о создании им не менее четырех автопортретов и галереи образов прославленных деятелей культуры — каллиграфов, поэтов прошлых эпох. Познания эксперта и живописные опыты Ми Фу принесли ему широкую прижизненную известность. Во время реформ Академии живописи (**Хуа-юань**) в начале XII в. он был приглашен лично имп. Хуй-цзуном (см. **Чжао Цзи**) на службу в это гос. учреждение и в обход всех существовавших правил возведен в высшее ученое звание *бо-ши* («ученый-эрудит»), давшее ему право участвовать в составлении «Сюань-хэ хуа пу». Однако в столице Ми Фу проработал всего ок. года: убедившись, что привычки и поведение «экстравагантного гения» несовместимы с придворным этикетом, Хуй-цзун счел за благо разрешить художнику возвратиться домой.

Наиб. полно Ми Фу проявил себя в каллиграфии и пейзаже, главной темой к-рого являлись горы в облаках и тумане (судя по названиям дошедших до нас в копиях и приписываемых мастеру картин). Показательным для манеры Ми Фу считается сохранившийся в копии свиток «Чунь шань жуй сун ту» («Весенние горы и сосны», вар. «Весенние горы и чудесные/благовестные сосны», бумага, тушь, краски, Музей Гугун, Пекин). На нем показано лишь неск. серо-голубых горных вершин мягкой конической формы, выступающих из плотной пелены золотисто-розового тумана, обволакивающего их так плотно, что зритель может лишь догадываться о массивности и высоте гор, исходя из пропорционального контраста с ближними изображениями. Первый план занят еле

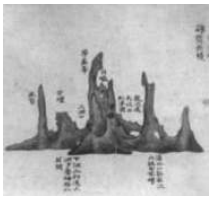
выступающим из тумана холмом, поросшим неск. деревьями, переданными в намеренно примитивной стилизованной манере «детского» рисунка, в к-ром отсутствуют следы профессионального живописного мастерства. Считается, что к подобному «дилетантизму» Ми Фу прибегал осознанно (избрав его методом реализации требования Су Ши отказаться от академич. навыков), хотя в реальности мастер виртуозно владел кистью, используя не только традиционные, но и изобретенные им же приемы, к-рые нередко с трудом поддаются «расшифровке». Характеризуя их, последующие критики и знатоки кит. живописи вынуждены прибегать к образным определениям и метафорам, говоря, напр., что исполненные художником точки (*дянь* [*3*]) кажутся «летящими»; светлые части его картин «напоминают Млечный Путь», а темные – «божеств. дракона», способного прятаться и возникать, являя неистощимый образец жизненной энергии. Известно, что Ми Фу использовал предельно эксцентричные техники, работая соломенной кистью или стеблем травы. К числу живописных достижений мастера относят также изобретение «бескостного метода» письма (*могу-хуа*), в к-ром он окончательно отказался от линии в изображениях объектов пейзажа. Он писал преимущественно «горизонтальными точками» (*хэн дянь*), к-рые ставятся наклонной кистью без участия ее кончика. Создавал также монохромные композиции, о чем свидетельствует копия написанного тушью на бумаге пейзажа из коллекции Накамура (Токио).

Ландшафтная живопись Ми Фу, продолжавшая манеру **Ван Вэя** и **Дун Юаня** (представителей «южной» пейзажной школы *нань-цзун*; см. **Нань-бэй-цзун**), образовала в кит. пейзаже отдельное течение — согласно совр. определению, «облачно-туманный стиль» (*юньу-яньай*, «облака и туман»). В теоретич. трактатах дин. Мин (1368–1644) стиль Ми Фу обозначался близким по смыслу термином *яньюнь-гунян* («питание дымкой и облаками»), восходящим к даос. религ. традиции и передающим идею «чудесного питания» адепта, обеспечивающего бессмертие. Образ ландшафта, скрытый от глаз туманом, также служит распространенным в **даосизме** символом непостижимости законов мироздания **дао** (обе ст. см. т. 1) и скрытности истинного знания о них, поэтому правомерно говорить об изначальной семантич. связи «облачно-туманного стиля» с даос. философскими и религиозными идеями. Одновременно стиль Ми Фу полностью соответствовал эстетическим установкам учения буд. школы *чань* (**чань-цзун**; см. т. 2), к-рые требовали спонтанности худ. процесса, рождающего впечатление эскизности произведения, обязательного наличия в нем глубинного смысла, выступающего в форме намека и недосказанности. Образовавший собств. традицию внутри «южного» пейзажа и исходно характерный для тв-ва «художников-чиновников» (*шижэнь*), «облачно-туманный стиль» был воспринят столичными «художниками-аристократами» (*шидафу*), в чем убеждает наследие северосунского живописца-сановника **Ван Шэня.** Позднéе влияние стиля Ми Фу прослеживается в живописи дин. Южная Сун (1127–1279), причем как в произведениях представителей академич. школы (напр., **Ма Юань** и **Ся Гуй**), так и в чаньском пейзаже (**Му Ци** и **Юй-цзянь)**.

Теоретич. наследие Ми Фу запечатлено в трактате «Хуа ши» («История живописи»), представляющем собой коллекцию разрозненных заметок художника и записей его высказываний. Возможно, сочинение под таким названием и было написано самим мастером, но не сохранилось. Несмотря на проблемы аутентичности, «Хуа ши» считается первым в истории кит. эстетич. мысли трактатом экспертно-квалификационного характера, содержащим данные по атрибуции произведений изобр. искусства, их хранению и реставрации. Эти сведения дополнены наблюдениями автора о стилистич. и технических особенностях тв-ва отдельных мастеров, критич. замечаниями относительно виденных им лично картин и отдельными биографич. данными, а также рассуждениями по поводу сущности живописного тв-ва. Гл. целью живописи Ми Фу считал воплощение *тянь чжэнь* — «небесной истины».

***** *Юй Ань-лань.* Хуалунь цункань (Собрание работ по теории живописи). Пекин, 1960; Рассказы о художниках X–XVII веков // Китайское искусство / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. В.В. Малявина. М., 2004. ****** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *Завадская Е.В.* Мудрое вдохновение Ми Фу. М., 1983; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р., Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; *Осенмук В.В.* Чаньская живопись в контексте китайской культуры // Искусство Запада и Востока. Культурно-просветительский центр «Инсам». М., 1993; *она же.* Чань-буддийская живопись и академический пейзаж в период Южная Сун (XII– XIII века) в Китае. М., 2001; *Постелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 3. Пекин, 1986; *Ledderose L.* Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy. Princ., 1979; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–3. L., 1958; *Sullivan M.* Symbols of Eternity: Landscape Painting in China. Stanf., 1979; *Vandier-Nicolas N.* Art et sagesse en China. Mi Fou (1050–1107). P., 1963; *idem.* Le Houa-che de Mi Fou (1051–1107). P., 1964.

М.Е. Кравцова



Предки Ми Фу со стороны отца служили по военному ведомству, мать состояла в свите матери имп. Шэнь-цзуна в качестве почетной придворной дамы, что обеспечило ему протекцию по службе. Ми Фу рос вундеркиндом, в 10 лет надписал уставным почерком стелу (**бэй [4]**). В молодости увлекался фехтованием, что сказалось на его технике работы кистью; в 18 лет поступил на гос. службу, к-рую не оставлял почти до самой смерти. Из-за сложности характера карьера не была гладкой и чередовалась отставками, чаще всего назначения были связаны с должностями в провинции, обычно на юге, где он управлял уездами. Незадолго до смерти Ми Фу в качестве эксперта участвовал в работе над составлением каллиграфич. раздела под назв. «Сюань-хэ шу пу» каталога «Сюань-хэ пу», копировал ценные образцы каллиграфии, за что был щедро награжден имп. Хуй-цзуном.

Ми Фу сознательно шел на эксцентричные выходки, утверждая тем самым прямую преемственность с героями направления *фэн-лю* («ветер и поток»), был страстным коллекционером и одним из лучших знатоков иск-ва своего времени. В последние годы жизни, проведенные на юге Китая, хранил коллекцию на лодке, к-рую называл «Ладья каллиграфии и живописи» (*Шу хуа фан*). Это был своеобр. «плавучий музей», куда Ми Фу приглашал друзей для созерцания собранных произведений.

Его трактаты стали классикой эстетич. мысли Китая: «Бао чжан дай фан лу» («Сведения о поисках драгоценных свитков», 1086), «Шу ши» («История каллиграфии», 1107), «Хуа ши» («История живописи»), «Янь ши» («История тушечниц»), «Мо ши» («История туши»), «Пин чжи те» («Экспертиза бумаги») и «Хай яо мин янь» («Знаменитые высказывания [из студии] „Океан и пики“»). Последний — собрание эпиграмм и колофонов Ми Фу, составленное в 1-й пол. XVII в.

Несмотря на редкую одаренность, его каллиграфич. подготовка растянулась на десятилетия; он «долго блуждал в лесу кистей». Начав с изучения крупноформатного устава **Янь Чжэнь-цина**, переключился затем на стиль **Чу Суй-ляна**. Отдельный этап составило копирование (**линь [2]**) знаменитой буд. «Алмазной сутры» III в. (**«Цзинь ган божэ боломи цзин»**; см. т. 2), переписанной танским каллиграфом **Лю Гун-цюанем**. Только после основательной подготовки на материале танской каллиграфии Ми Фу обратился к наследию «двух Ванов» (**Эр Ван**). В копировании их произведений Ми Фу достиг такого совершенства, что в последующие века нек-рые из его копий, находившихся в императорском собрании, считались подлинниками цзиньских мастеров. К созданному Су Ши синтезу стилей «двух Ванов» и Янь Чжэнь-цина Ми Фу добавил третий компонент — стиль ханьского каллиграфа **Цай Юна**.

Каллиграфии Ми Фу присущ особый ритм, к-рый сравнивают с ритмом движения коней, продвигающихся свободно, неритмичным шагом. Мастер развивал эстетику «каллиграфии единой черты» (*и би шу*), к-рой, по его мнению, следовали великие танские каллиграфы **Оуян Сюнь**, Чу Суйлян и Янь Чжэнь-цин. Принцип «единой черты» подразумевал умение прочувствовать слитность движения кисти, в результате чего через отдельные черты иероглифа проходит единая энергетич. пульсация. Ощущение этого единства возникает медитативно благодаря концентрации каллиграфа, а его воплощение происходит спонтанно в стремительных взмахах кисти. В зрелых работах Ми Фу свободно варьирует размеры иероглифов, размещая в столбцах то четыре, то всего один знак; в парении его кисти неожиданные остановки сменяются резкими ударами, пульсирующими отмашками и ритмичными поворотами. Точное использование тональных градаций туши обогащает пластику штриха, минуя поверхностную декоративность. Поздним шедеврам Ми Фу присущ проникновенный лаконизм, возвышенная чистота и освобождающая легкость.

Требовательность побуждала мастера уничтожать те свои произведения, качество к-рых его не удовлетворяло. Так, в 30 лет он сжег все ранние вещи, а перед самой смертью вновь уничтожил множество работ. Доставшаяся наследникам коллекция (ок. 100 свитков) со временем разошлась по свету. Подлинных произведений Ми Фу до нашего времени дошло мало, но все свитки представляют собой шедевры каллиграфич. искусства: «Тяоси ши цзюань» (1088, почерк *синшу*, Музей Гугун, Пекин), «Шу су те» (1088, почерк *синшу*, Нац. музей Гугун, Тайбэй), «Уцян чжоу чжун ши» (1095, почерк *синцао*, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), «Хунсянь ши» (1106, почерк *синшу*, Нац. музей, Токио) и др. Известно, что сам Ми Фу больше всего гордился своими достижениями в уставе малого формата, но достоверных образцов его уставного письма нет. Каллиграфич. стиль Ми Фу настолько индивидуален, что у него не было ни прямых предшественников, ни сколь-либо значительных последователей, за исключением его сына **Ми Ю-жэня**, однако все последующие поколения каллиграфов в той или иной мере неизбежно испытывали влияние его творч. индивидуальности. Сила авторского приема нанесения «горизонтальных точек» в живописи (*хэн дянь* или *ми дянь*) также заключалась в передаче внутр. единства ритма энергетич. циркуляций, без к-рого точки могли показаться нанизанными на проволоку бобами либо хаотическим скоплением клякс. В исполнении Ми Фу овальные точки сочной туши светились, словно звезды среди густых туманов, воплощавших, согласно нормативам **фэн-шуй**, циркуляцию энергии **ци [1]** (см. т. 1).

* Сун Цзинь Юань шуфа (Каллиграфия периодов Сун, Цзинь и Юань) / Под ред. Шэнь Пэна. Пекин, 1986. ** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Завадская Е.В.* Мудрое вдохновение Ми Фу. М., 1983; *Сунь Цзу-бо*. Ми Фу Ми Ю-жэнь ([О жизни и творчестве] Ми Фу и Ми Ю-жэня). Шанхай, 1962; *Сюй Бан-да*. Гу шухуа гоянь яолу: Цзинь, Тан, У-дай, Сун шуфа (Исследование древних произведений каллиграфии и живописи периодов Цзинь, Тан, Пяти династий и Сун). Чанша, 1987; *Цао Бао-линь*. Сун-дай шуфа (Каллиграфия эпохи Сун). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу*. Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; Чжунго хуфа цзянь ши (Краткая история китайской каллиграфии) / Отв. ред. Ван Юн. Пекин, 2004; *Шэнь Инь-мо*. Лунь шу цун гао (Сборник статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Chang Leon L.-Y.*, *Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 2. L., 1958, p. 26–34; *Sturman P.C.* Mi Fu. Style and the Art of Calligraphy in Northern Song China. New Haven – London, 1997.

В.Г. Белозёрова

МИ Ю-ЖЭНЬ

米友仁

Ми Ю-жэнь, Ми Инь-жэнь, Ми Юань-хуй, Ми Ху-эр (Тигренок), прозв. Ланьчжо-лаожэнь (Ленивый-неуклюжий старик). 1074/1086, г. Сянъян (совр. г. Сянфань, пров. Хубэй), — 1151/1153/1165. Один из ведущих художников-пейзажистов XII в.

Судьба Ми Ю-жэня, старшего сына великого художника **Ми Фу**, сложилась иначе: он вел уединенный образ жизни. Видимо, из-за истощения семейного состояния он был вынужден, несмотря на слабое здоровье, поступить на службу, занимая вплоть до конца правления дин. Сев. Сун (960–1127) незначительные посты в провинц. администрации. Огромным потрясением для него и большинства современников стала общенац. катастрофа 1120–1130-х: нашествие чжурчжэней, крушение империи, утрата Китаем всего региона бас. Хуанхэ. В возрасте более 60 лет Ми Ю-жэнь смог добраться до столицы (г. Линьань, на месте совр. г. Ханчжоу, пров. Чжэцзян) нового кит. гос-ва (империя Южн. Сун, 1127–1279), где был зачислен в штат Академии живописи (**Хуа-юань**), что позволило ему наконец заняться исключительно живописным тв-вом. Известно, что сам он считал себя выдающимся живописцем, превосходящим современников настолько, что настоящего признания можно ожидать лишь через сотню поколений. Именно жизненные перипетии и душевные терзания Ми Ю-жэня, по мнению старых кит. критиков и совр. искусствоведов, обусловили особенности его творч. манеры.

Мастер работал исключительно в жанре *шань-шуй хуа*, «(живопись/изображения) гор и вод», преимущественно в горизонтальном формате и монохромной технике, развивая «облачно-туманный стиль» (*юньу-яньай*) отца, поэтому в последующей живописно-теоретич. лит-ре за этими двумя художниками закрепилось прозвание **да сяо Ми** («великий/старший и малый/младший Ми»). Он видоизменил укороченную «горизонтальную точку» *ми дянь*, придав ей более удлиненную и тонкую форму.

Живопись Ми Ю-жэня известна лишь в неск. образцах, в осн. в копиях, в числе к-рых свитки «Сяо Сян бай юнь» («Белые облака [над реками] Сяо и Сян», 28,7×295 см, бумага, тушь, копия XIII–XIV вв., Худ. музей, Шанхай), «Сяо Сян ци гуань» («Дивный вид [рек] Сяо и Сян», 19,8×289,5 см, бумага, тушь, Музей Гугун, Пекин), «Юнь шань дэ и» («Исполнение желаний в облачных горах», вар. «Облака [и] горы», 43,4×194,3 см, шелк, тушь, легкая подцветка, 1130, Музей искусств, Кливленд). Все они посвящены изображению бесконечно тянущихся горных цепей, почти полностью скрытых туманом, в разрывах к-рого угадываются «призраки» домов, деревьев и скал. Совр. искусствоведы (в т.ч. J. Cahill) полагают, что пейзажи Ми Ю-жэня не только основываются на даос. и буд. идеях, но используют также метафизич. символику. Отсюда делается заключение, что в них следует видеть не композиции, составленные из реальных образов природы, трактованных весьма абстрактно, а некий «текст», набранный из знаков, по сути близких к древнейшим формам кит. иероглифич. письма. Работы Ми Ю-жэня разительно отличаются от композиций Ми Фу таинственностью и настроением одиночества, что позволяет рассматривать «облачно-туманный стиль» в исполнении этого художника в качестве самостоятельного стилистич. варианта, получившего название *яньюй-мэнлун* («туманно-дождевая скрытость»). Самобытностью отличаются и нек-рые живописные приемы Ми Ю-жэня: точки, нанесенные особым образом горизонтально расположенным кончиком кисти и тоже получившие собств. терминологическое обозначение — *хэн дянь* («поперечные точки») или *ми дянь* («точки Ми»); размывы, выполненные тушью с обильным использованием воды и их дальнейшей просушкой, — способ *шуймо-хунжань* («просушенная и окрашенная влажная тушь»).

Кит. знатоки по-разному оценивали достижения Ми Ю-жэня в каллиграфии. Одни считали, что он так и не смог подняться до уровня отца, другие находили его каллиграфию зрелой, выдающейся и энергичной. Каллиграфич. шедевром

младшего Ми является послесловие к авторскому свитку «Сяо Сян ци гуань ту», («Дивный вид рек Сяо и Сян», ок. 1137, Музей Гугун, Пекин); живопись, возможно, является копией, каллиграфия считается подлинной. Его каллиграфии одновременно присущи вдохновенная трепетность и незаурядная сила; в ней ощущается глубинное творч. родство с Ми Фу. В целом вся манера письма Ми Ю-жэня признана особой живописно-каллиграфической техникой, в названии к-рой — *мо-си*, «игра/представление туши», подчеркивается ее виртуозность.

***** Сун Цзинь Юань шуфа (Каллиграфия [периодов] Сун, Цзинь и Юань) / Под ред. Шэнь Пэна. Пекин, 1986. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; *Сунь Цзу-бо.* Ми Фу Ми Ю-жэнь ([О жизни и творчестве] Ми Фу и Ми Ю-жэня). Шанхай, 1962; *Цао Бао-линь.* Сун-дай шуфа (Каллиграфия периода Сун). Цзянсу, 1999; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго лидай хуйхуа. Гугун боугуань цзан хуацзи (Китайская живопись различных исторических эпох. Коллекция живописных произведений из собрания Музея Гугун). Т. 3. Пекин, 1982; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 3. Пекин, 1986; Шанхай боугуань цзанпинь хуа (Шедевры собрания Шанхайского музея). Шанхай, 2004; *Cahill J.* The Lyric Journey. Poetic Painting in China and Japan. Cambr., 1996; Eight Dynasties of Chinese Painting. The Collection of the Nelson Gallery – Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art. Cleveland, 1980; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–3. L., 1958; *Sturman P.C.* Mi Fu. Style and the Art of Calligraphy in Northern Song China. New Haven–London, 1997; *Sullivan M.* Symbols of Eternity: Landscape Painting in China. Stanf., 1979; The Shanghai Museum of Art / Ed. by Zhen Zhiyu. N.Y., 1981.

М.Е. Кравцова, В.Г. Белозёрова

МОГУ-ПАЙ

没骨派

Могу-пай, «школа/традиция бескостной/бесконтурной [живописи]». Восходит к методу знаменитого сунского художника Сюй Чун-сы (XI в.), представлявшего традицию т.н. бескостной живописи (*могу-хуа*, *могу-фа/ти*), в к-рой контурная линия либо не играет главенствующей роли, либо вовсе отсутствует. Др. исследователи возводят изобретение этого метода к **Ми Фу**.

Сюй Чун-сы, внук знаменитого мастера кисти 2-й пол. X в. **Сюй Си**, — известный художник в жанре *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц». 142 произведения Сюй Чун-сы были включены в знаменитый каталог «Сюань-хэ пу», разд. «Сюань-хэ хуа пу» («Каталог живописной [коллекции периода под девизом правления] Сюань-хэ»), составленный по указу сунского имп. Хуй-цзуна (прав. 1101–1125; один из девизов правления Сюань-хэ, 1119–1125; см. **Чжао Цзи**). Нек-рые кит. искусствоведы считают, что Сюй Чун-сы следовал манере своего деда, другие видят его приверженцем наследия **Хуан Цюаня** (903–968).

В эпоху Мин (1368–1644) традиции «бескостной живописи» получили развитие в тв-ве изв. художника в жанрах пейзажа и *хуа-няо* **Чэнь Чуня** (1483–1544). Поздним наследником этой традиции стал знаменитый мастер XVII в. **Юнь Шоу-пин** (1633–1690), работавший как в пейзаже, так и в жанре *хуа-няо*, причем именно в последнем он считается лучшим художником своего времени. Он родился и начал работать в г. Чанчжоу, поэтому его многочисл. последователей именуют представителями Чанчжоуской школы (*Чанчжоу-пай*). Название употребляется как синоним термина *могу-пай* — по отношению к приверженцам этой техники в раннецинской живописи «цветов и птиц». Среди таковых — Юнь Бин (Цин-юй, прозв. Ланьлин-нюйши), прозв. Наньлань-нюйцзы, Ханьгуй-нюйши, Хаожу. Печати: *Сян сюэ лоу*, *Чжу си*, *Сяо цзянь*. Работала в 1670–1710-е в Уцзине (ныне Чанчжоу, пров. Цзянсу). Даты творч. активности Юнь Бин, а также сведения о произведениях, созданных художницей в 1686–1698, позволяют предполагать, что она была дочерью или племянницей Юнь Шоу-пина. Юнь Бин творила в жанре *хуа-няо* в русле семейных традиций, унаследованных затем ее сыновьями и внучкой.

***** Юнь Шоу-пин хуа цэ (Альбом живописи Юнь Шоу-пина). Пекин, 1959. ****** *Сычёв В.Л.* О методике атрибуции (экспертизы) классической китайской живописи // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV, М., 2001; Вэйда-ды ишу чуаньтун тулу (Великие художественные традиции) // Авт.-сост. Чжэн Чжэнь-до. Шанхай, 1955; *Ли Пин.* Юнь Шоу-пин «Фан Сун жэнь хуа го цэ» цзешао (Пояснения к альбому Юнь Шоу-пина «Цветы и плоды в стиле художников [эпохи] Сун») // ВУ. Пекин, 1997, № 3.

См. также лит-ру к ст. **У-пай**.

В.Л. Сычёв

МО-МЭЙ

墨梅

Мо-мэй, «[цветущая] слива, [нарисованная] тушью», «живопись сливы» — одно из самых значительных (наряду с **мо-чжу**, «бамбук, [нарисованный] тушью») стилистико-тематич. направлений жанра *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», в произведениях к-рого варьируются изображения цветущего сливового дерева — от целого растения до неск. ветвей.

Слива-*мэй* [*1*], *мэйхуа*, — дикорастущее фруктовое дерево с кислыми, малосъедобными плодами. Его цветы относятся к числу ключевых образов в системе кит. культуры. С древности они выступали образным подобием мироздания в натурфилос.интерпретациях: сам цветок с его розовыми лепестками уподоблялся мужскому началу *ян* [*1*], а черные ветви и ствол дерева — женскому началу, *инь* [*1*] (см. **Инь-ян** в т. 1). Цветоножка ассоциировалась со схемой «Великого предела» (**Тай-цзи**, см. т. 1), выражающей процесс космогенеза и «сжатую форму» бытия, обладающую бесконечным потенциалом. Пять лепестков цветка соотносились с пятью основными пространственными зонами кит. космологии и соответствующими пятеричными наборами («пять стихий/элементов, **у син**; см. т. 1; «пять планет», *у син* [*1*], и т.д.). С др. стороны, слива-*мэй* является «календарным» растением, символом кит. Нового года (*чунь-цзе*, «Праздник весны»), пробуждающегося природного тепла и рождения всего сущего. По омонимическому принципу слива-*мэй* [*1*] ассоциировалась с понятиями «красота» — *мэй* и «брови» — *мэй* [*2*] (важнейший элемент облика красавицы), став символом женской красоты, юности и любви. Образ *мэйхуа* постоянно фигурирует в лит-ре (прежде всего в поэзии), театре, изобразительном и декоративно-прикладном иск-ве. Изображения *мэйхуа* присутствуют в декоре мн. видов изделий — расписной керамике, тканях, вышивках, украшениях, резном камне, кости, в живописном и инкрустированном лаке; распространены и орнаментальные композиции, в к-рых цветы и ветви *мэй* [*1*] сочетаются с изображениями бамбука и насекомых, чаще всего бабочек.

Одним из худ. истоков «живописи сливы» послужили произведения, воспевающие *мэйхуа* и созданные в русле поэтич. «сливового стиля», к-рый возник в V в. (одним из его основоположников называют поэта **Бао Чжао**, 414?–466; см. т. 3) и утвердился в любовной поэзии 1-й пол. VI в., известной как **гун ти ши** («поэзия дворцового/придворного стиля», «дворцовая поэзия»; см. т. 3). Самыми значительными произведениями лит. «сливового стиля» признаны «Мэй хуа фу» («Ода [о] цветущей сливе») **Сяо Гана** (503–551; см. т. 3), наследного принца, а затем и имп. Цзянь-вэнь-ди (прав. 549–551) южнокит. династии Лян (502–557), и стихи Хэ Суня (Хэ Чжун-ян, ?–518).

Не исключено, что образ сливы уже тогда стал использоваться и в станковой живописи: в письм. источниках упоминается неск. картин с цветущей сливой, созданных известной в свое время поэтессой Се Дао-юнь (IV в.) и прославленным художником дин. Лян — Чжан Сэн-яо (500?–550), одна из к-рых называлась «Юн мэй ту» — «Воспеваю сливу-*мэй* [*1*]», повторяя название поэтич. произведений. Учитывая, что Чжан Сэн-яо работал, согласно лит. данным, в полихромной технике, используя настолько насыщенную цветовую гамму, что его пейзажи определялись как «горы и воды в красных и зеленых цветах» (*хунлюй чжунсэ-хуа шань-шуй*), правомерно предположить, что исходно и «живопись сливы» характеризовалась декоративностью, следуя в этом смысле красочности поэтич. языка того времени. В VII–VIII вв. изображения сливовых деревьев стали вводиться в пейзажные композиции, напр., в свиток «Ю чунь ту» («Весенняя прогулка») **Чжань Цзы-цяня** (550?–617?), тоже выполненный в полихромной технике.

Начальный этап формирования «живописи сливы» как отдельного направления (*линь-дао*) станковой живописи соотносится с эпохой Пяти династий (У-дай, 907–960). В каталоге имп. собрания живописи «Сюань-хэ хуа пу» («Каталог живописной коллекции [периода под девизом правления] Сюань-хэ», нач. XII в.), составленном по указу имп. Хуй-цзуна (см. **Чжао Цзи**), перечисляются выполненные пятью мастерами 16 работ, в названиях к-рых стоит слово «слива»; четыре произведения приписываются **Сюй Си** (2-я пол. X в.) — одному из основоположников жанра «цветы и птицы». Что именно представляли собой эти композиции и в какой технике были выполнены, остается неясным.

Окончательно «живопись сливы» утверждается в эпохи Сев. Сун (960–1127) и Южн. Сун (1127–1279), а первым выдающимся мастером и теоретиком *мэй*, т.е. монохромных изображений цветущей сливы, традиция называет буд. монаха Чжун-жэня, больше известного под своим псевдонимом Хуа-гуан, производным от названия мон. Хуагуаншаньсы (в совр. пров. Хунань), где художник, видимо, провел бóльшую часть своей жизни. Известно, что пик его творч. активности пришелся на кон. X — нач. XI в., о живописных работах можно судить лишь по их лит. описаниям, т.к. ни одного его подлинного произведения или копий не сохранилось. Хуа-гуану принадлежит первое теоретич. сочинение по живописи *мэйхуа* — трактат «Хуа-гуан мэй пу» («Каталог/Книга о [живописи] сливы, [сделанная] Хуа-гуаном»), текст к-рого сохранился в ред. Ян Бу-чжи,

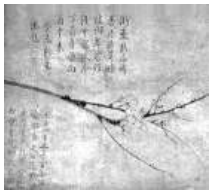
датируемой дин. Юань (1271–1368). Хотя, по мнению совр. исследователей, упомянутая редакция компилятивна, в ней присутствуют фрагменты подлинного трактата Хуа-гуана. В эпохи Южн. Сун и Юань была создана серия сочинений, продолживших эту традицию, в т.ч. «Юйчжао-тан мэй пинь» («Категории [цветущей] сливы [из] Зала нефритового сияния») Чжан Цзы (1153–1211); «Фань цунь мэй пу» («Каталог/Книга о [живописи цветущей] сливы [из] деревни Фань») Фань Чэн-да (1126–1193), одного из крупнейших поэтов Южн. Сун; «Мэй пу» («Каталог/Книга [живописи цветущей] сливы») Чжао Мэнцзяня (XIII в.); «Мэй-хуа си шэнь пу» («Каталог/Книга о [живописи] цветов сливы, [вызывающих состояние] радостной духовности») Сун Бо-жэня (1-я пол. XIII в.). Особый интерес представляет трактат Фань Чэн-да, где выделены и охарактеризованы 11 видов *мэйхуа*, из к-рых наибольшей эстетич. привлекательностью обладают, по мнению автора, следующие: «речная» или «дикая слива» (*цзян-мэй*, *е-мэй*), т.е. собственно слива-*мэй* [*1*]; «ранняя слива» (*цзао-мэй*) — подвид дикорастущей сливы (лат. Microcarpa), цветущей как раз перед зимним солнцестоянием, что знаменует переход от зимы к весне; «слива чиновников» (*гуань-мэй*), или «слива чиновников [и] города» (*гуань-чэн-мэй*) — одомашненная и предназначенная для высадки в саду *мэй* [*1*]; «старая слива» (*гу-мэй*), под к-рой, независимо от ботанич. принадлежности, имеется в виду любое старое дерево с изогнутым стволом и раскидистыми корявыми ветвями; «красная слива» (*хун-мэй*) — сорт с ярко-розовыми цветами, внешне напоминающими цветы абрикоса; и слива *люй-э-мэй*, к-рая в европ. ботанических классификациях относится к абрикосу (абрикос муме, абрикос японский).

О неуклонной популярности «живописи сливы» в эпоху Сев. Сун свидетельствует и «Сюань-хэ хуа пу», где (в разделе «Хуа-няо») для этой эпохи называются уже восемь художников *мо-мэй* и перечисляются 35 их работ, восемь из к-рых принадлежали **Цуй Бо**, академисту и крупнейшему во 2-й пол. XI в. мастеру жанра «цветов и птиц». Следовательно, «живопись сливы» получила признание и в академич. среде, причем есть основания полагать, что работы Цуй Бо были выполнены в монохромной технике, несмотря на господство в академич. школе полихромной живописи. Однако в целом «живопись сливы» пользовалась наибольшим вниманием, развиваясь параллельно «живописи бамбука», у художников, ориентированных на эстетич. установки **даосизма** (*дао-цзяо*; см. т. 1) и учения буд. школы *чань* (**чань-цзун**; см. т. 2). В цветущей сливе те и другие усматривали воплощение красоты и жизненной силы природы, полагая, что для постижения «таинства цветения» *мэйхуа* и способности передавать его живописными средствами надо практиковать спец. приемы созерцания цветущих деревьев, напр., лунными ночами через окно, затянутое тонкой бумагой.

В «живописи сливы» самым ярким талантом южносунского периода признан Ян У-цзю (1097–1169). Сохранилось неск. его произведений, среди них два свитка из пекинского Музея Гугун: «Сюэ мэй ту» («[Ветви] сливы [под] снегом», 27,1×144,8 см, бумага, тушь, легкая подцветка), где впервые обыгрывается сочетание изображений цветущей сливы и снега, и «Сы мэй ту» («Четыре сливовых [дерева]», 37,5×358,8 см, бумага, тушь), показывающий в различных ракурсах деревья *мэйхуа*.

В эпохи Сев. и Южн. Сун появился набор стандартных композиций, наиб. популярность среди к-рых приобрела комбинация изображений «цветущей сливы и красавицы» (*мэйхуа-мэйжэнь*), воспринятая из лит. традиции. Впервые образ сливы был сопоставлен с прекрасной женщиной (правда, в ассоциации с оттенком грусти по поводу увядающей красоты) в анонимной (восходящей к фольклору) песне «Бяо ю мэй» («Опадающая слива», в рус. пер. «Песня девушки, собиравшей сливы» из древнейшей кит. поэтич. антологии **«Ши цзин»**, «Книга песен»/«Канон поэзии»; см. т. 1, 3). Та же ассоциация в дальнейшем активно использовалась в авторской поэзии на любовные темы. Древнейшими произведениями живописи, сочетающими изображения женщины и цветущей сливы, являются погребальные стенописи дин. Тан (618–907) на тему развлечений придворных дам, возможно, воспринятые из центральноазиатского иск-ва, где широкое распространение имел сюжет «красавицы в саду». Окончательно сформировавшаяся в самом конце эпохи Сев. Сун композиция *мэйхуа-мэйжэнь* (переданная обычно в полихромной технике) превратилась в одну из самых распространенных тем южносунской живописи.

Позднее особая роль в развитии *мо-мэй* принадлежала Ван Мяню (Юань-чжан, прозв. Байи-сыма, Лао-цунь, Мэй-соу, Мэйхуау-чжу, Сяньсань-дафу, Фаньнювэн, Фупинсюань-цзы, Хуэйцзи-вайши, Хуэйцзи-шаньнун, Цзюйцюй-сыма, Цзюли-сяньшэн, Цзяннань-гукэ, Цзяннань-ежэнь, Чжугуань-цаожэнь, Чжутан, Чжучжай-шэн, Чжуши-шаньнун, Шаньинь-ежэнь, Юань-су. 1287, Чжуцзи, пров. Чжэцзян, — 1359). Выходец из крестьянской семьи, не имевший возможности получить образование в домашних условиях, он нанялся в слуги



к крупнейшему в то время ученому-неоконфуцианцу Хань Сину (кон. XIII — нач. XIV в.). Став его любимым учеником и после смерти учителя взяв на себя заботу о его детях, Ван Мянь, когда сироты выросли, сдал гос. экзамен на чиновничью должность. Однако он отказался от полагавшегося ему звания и предложенного поста, поселился в уединении в горах Цзюлишань (на западе пров. Чжэцзян) и занялся выращиванием сливовых деревьев. Живописные композиции Ван Мяня отличаются одновременно точностью передачи натуры и экспрессивностью. Выполненные исключительно тушью, они нередко производят впечатление работ, тонированных легкой подцветкой. Примеры тому — одинаковые по названию свитки «Мо мэй ту» («Изображение сливы тушью») из собраний Шанхайского худ. музея (68×26 см, бумага, тушь) и пекинского Музея Гугун (31,9×50,9 см, бумага, тушь). Главным преемником Ван Мяня нередко называют Чэнь Лу (раб. 1436–1449), к-рому принадлежит одно из самых масштабных произведений в русле этого направления — свиток под тем же названием, что и картины Ван Мяня, но известный в европ. искусствоведении как «Цветение сливы под луной» (34,2×778 см, бумага, тушь, Музей азиатского искусства, Берлин).

* *У Тайсы.* Об изображении цветов сливы (XIV в.) // Китайское искусство / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. В.В. Малявина. М., 2004. ** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Самосюк К.Ф.* Эстетический феномен китайской живописи // Возвращение Будды. Памятники культуры из музеев Китая. Каталог выставки. СПб., 2007; *Чжуан Цзя-и, Не Чун-чжэн.* Чжунго хуйхуа (Китайская живопись). Пекин, 2000; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго лидай хуйхуа. Гугун боугуань цзан хуацзи (Китайская живопись различных исторических эпох. Коллекция живописных произведений из собрания Музея Гугун). Т. 2–3. Пекин, 1982; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь китайского искусства). Шанхай, 2002. Шанхай боугуань цзанпинь цзинхуа (Шедевры собрания Шанхайского музея). Шанхай, 2004; *Barnhart R.* Wintry Forests, Old Trees. N.Y., 1973; *idem.* Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting. N.Y., 1983; *Bickford M.* Ink Plum. The Making of a Chinese Scholar-Painting Genre. Cambr., 1996; *Cahill J.* The Art of Southern Sung Dynasty. New York–Tokyo, 1962; Bones of Jade, Soul of Ice. The Flowering Plum in Chinese Art / Ed. M. Bickford. New Haven, 1985; *Frankel H.H.* The Plum Tree in Chinese Poetry // Asiatische Studien. 1952, No. 6, S. 88–115; *idem.* The Flowering Plum and the Palace Lady. Interpretations of Chinese Poetry. New Haven–London, 1976; *Laing E.J.* The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and Flower Genre in Chinese Art // BMFEA. Stockh., 1992, No. 64; *Lidderose L.* Orchiden und Felsen. Chinesische Bilder im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin. B., 1998; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; The Shanghai Museum of Art / Ed. by Zhen Zhiyu. N.Y., 1981.

М.Е. Кравцова

«Живопись сливы» пользовалась неизменной популярностью в эпохи Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911), причем в XVII–XIX вв. получила распространение еще одна композиция, в к-рой изображения *мэйхуа* объединены с сосной и бамбуком, образуя «компанию» т.н. трех друзей холодной зимы. Одним из наиб. известных произведений на эту тему является хранящийся в пекинском Музее Гугун вертикальный свиток «Суй хань сань ю ту» («Изображение трех друзей холодного [окончания] года»), выполненный цинским имп. Гао-цзуном (**Цянь-лун**, 1736–1795; см. также т. 4).

В период Цин существовало и особое худ. направление, получившее назв. **Ло-цзя мэй-пай** — «Школа живописи *мэйхуа* семьи Ло», в к-рую включают Ло Пиня (1733–1799, одного из «восьми чудаков из Янчжоу» — **Янчжоу ба гуай**), его жену Фан Вань-и (1732–1779) и двух сыновей Ло Юнь-шао и Ло Юнь-цзуаня (XVIII в.), за их пристрастие к изображению дикой сливы. Известным мастером этой разновидности жанра «цветов и птиц» в маньчж. время был и Тан И-фэнь (1778–1853, Уцзинь, ныне Чанчжоу, пров. Цзянсу; Тан Янь-и, прозв. Жо-вэн, Жо-и, Лао-юй, Лунгун-циньинь, Циньинь-даожэнь, Цодаожэнь, Чжоу-вэн, Шаньвай-шаньжэнь, Шику-чжужэн, Юй-шэн, *ши* Чжэнь-минь). Он проявил себя как каллиграф, поэт и литератор, музыкант, игравший на флейте и цитре; изучал астрономию и географию, владел иск-вом фехтования и игры в шахматы. Печати Тан И-фэня: *Бай тоу вэн ши юй линь эр*, *Во фэй вэнь ши*, *Сюэ шу бу чэн*, *У гун цзян цзюнь чжан*, *Хуа мэй лоу* и др.

Во 2-й пол. XIX в. в рамках живописи *го-хуа* возродилась традиция полихромных «сливовых» картин, и оба худ. варианта «живописи сливы» по-прежнему популярны в кит. изобразительном иск-ве.

** Цин-дай гунтин шэнхо (Жизнь двора в эпоху Цин). Гонконг, 1985; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 2. L., 1958.

См. также лит-ру к ст. **Гай Ци**.

В.Л. Сычёв

МО ФА

Мо фа — способы применения туши в каллиграфии. Качество тушевого прокраса зависит от скорости движения кисти (см. **Би фа**) и от соотношения красящего пигмента и воды в составе тушевого раствора. Вода обеспечивает скольжение кисти по бумажной или шелковой основе и компактность волосяного пучка. Считается, что пигменты туши придают форму каллиграфич. пластике, а вода сообщает ей энергию-**ци [1]** (см. т. 1), циркуляция к-рой оживляет эти формы.

Различают шесть видов прокраса, характеризующие разведение туши, степень наполнения кисти тушью и характер отдачи туши кистью при написании точек и черт. Все виды прокраса традиционно рассматриваются по парам полярностей **инь-ян** (см. т. 1, 2). Первый вид прокраса — «густая тушь» (*нун мо*): кисть наполнена густонатертой тушью, поэтому линия имеет темный тон и четкие контуры. Парный вид «редкая тушь» (*дань мо*) подразумевает, что мастер работает тушью слабого разведения и сдерживает отдачу туши, т.о., ее концентрация в чертах слабеет и тональность прокраса светлая. Вторая коррелятивная пара — «влажная тушь» (*ши мо*) и «сухая тушь» (*цянь мо*). В первом случае каллиграф пишет тушью темного или светлого тона с обилием влаги в кисти. Во втором случае он работает при недостатке раствора, что связано с опорожнением кисти или густым разведением туши. Прокрас «растекающейся тушью» (*чжан мо*) сопровождается сильными подтеками раствора на бумаге. При прокрасе «пересохшей кистью» (*кэ би*) тушевый раствор настолько густ, что образуются многочисл. прогалы «летящего белого» (*фэй бай*). Последние два вида прокраса используются в каллиграфии редко. Любое каллиграфич. произведение выполнено в тональности одного из прокрасов. Вместе с тем тональное решение даже каждой отдельной черты может соединять разные виды прокраса.

Каллиграфич. эстетика требует гармоничного соотношения пластических свойств туши (полярность *инь* [*Л*]) и кисти (полярность *ян* [*Л*]), что выражается профессиональной формулой «в наличии и кисть, и тушь» (*ю би ю мо*). Когда «кисть в наличии, а тушь отсутствует» (*ю би у мо*), каллиграфия выходит скованной, наподобие «мертвых сучьев уродливого дерева». Если же «тушь в наличии, а кисть отсутствует» (*ю мо у би*), каллиграфич. пластика лишена тонуса и напоминает «тушевую свинью» (*мо чжу* [*Л*]).

** *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература – каллиграфия – живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М., 1985; *Ван Дун-лин.* Шуфа ишу (Искусство каллиграфии). Ханчжоу, 1986; *Во Син-хуа.* Линь шу чжинань (Руководство по копированию каллиграфических произведений). Шанхай, 2004; *Хуан Пэн.* Шучжай ды гуйбао: би мо чжи янь (Сокровища кабинета каллиграфа: кисть, тушь, бумага, тушечница). Чэнду, 1995; *Kwo Dawei.* Chinese Brushwork. Montclair (N.J.) — London, 1981, 1990; *Mindich J.H.* The Four Treasures of the Studio // Exploration in Chinese Culture (I). Taibei, 1990.

В.Г. Белозёрова

МО-ЧЖУ

Мо-чжу, «бамбук, [нарисованный] тушью», «живопись бамбука», — одно из самых значительных (наряду с **мо-мэй**, «[цветущая] слива, [нарисованная] тушью») стилистико-тематич. направлений жанра *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», в произведениях к-рого варьируются изображения бамбука — от целого растения до нескольких ветвей или листьев.

Направление выделилось на рубеже VIII–IX вв. Нек-рые сочинения по истории живописи возводят его к тв-ву знаменитого художника эпохи Тан (618–906) **У Дао-цзы** либо самодеятельного и впоследствии забытого живописца Сяо Хуана (2-я пол. VIII — нач. IX в.). В письм. источниках упоминается ныне утраченная картина неизв. автора нач. X в., в к-рой изображение бамбука сочетало контурный рисунок с цветной тонировкой. Древнейшим подлинным образцом «живописи бамбука» сегодня признается картина на шелке, обнаруженная в погребении на северо-востоке Китая (пров. Ляонин) и датируемая 959–986. Она выполнена тушью и красками — подтверждение того, что первоначально «живопись бамбука» могла исполняться в полихромной технике. В связи с «живописью бамбука» источники называют еще одного мастера эпохи Пяти династий (У-дай, 907–960) — Дин Ляня (X в.), жившего на юго-востоке Китая (совр. уезд Исин, пров. Цзянсу) и создавшего серию картин, в названии к-рых фигурирует слово «бамбук», но ни одна из них не сохранилась.

Достоверная история «живописи бамбука» прослеживается с тв-ва Вэнь Туна (Вэнь Юй-кэ, 1018–1079) — сановника и близкого друга **Су Ши** (1036–1101; см. также т. 3), одного из крупнейших деятелей культуры дин. Сев. Сун (960–1127) и идейного лидера творч. объединения «художников-литераторов» (**вэньжэнь-**

хуа). По отзыву Го Жо-сюя (XI в.), автора знаменитого трактата **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал»), Вэнь Тун «прекрасно пишет бамбук тушью, [передавая] вид дрожащего от холода и безмолвного [бамбука], изображая тонкость его красоты так, что кажется, что он может зашевелиться от дуновения ветра» (пер. К.Ф. Самосюк). Справедливость такой оценки полностью подтверждается приписываемой Вэнь Туну картиной «Мо чжу ту» («Бамбук, [нарисованный] тушью», вар. «Изображение бамбука тушью», «Бамбук», 132×105,4 см, шелк, тушь, Нац. музей Гугун, Тайбэй). В ней быстрыми, использующими каллиграфич. техники мазками выполнена изогнутая бамбуковая ветвь, поражающая красотой и совершенством рисунка. Считается, что именно в тв-ве Вэнь Туна берет начало традиция изображения бамбука в монохромной технике, а первое упоминание о *мо-чжу* как отдельном направлении (вводящее в живописную терминологию это словосочетание) содержится в трактате нач. XII в. «Сюань-хэ хуа пу» («Каталог живописи [периода правления под девизом] Сюань-хэ»). В дальнейшем тв-во Вэнь Туна и его последователей было выделено в самостоятельное живописное течение — *Хучжоу чжу-пай* («Хучжоуская школа живописи бамбука»), название происходит от пров. Хучжоу (совр. пров. Чжэцзян), к-рую Вэнь Тун возглавил (1078) в ранге губернатора (*тай-шоу*).

«Живопись бамбука» занимала принципиально важное место в кит. живописи на протяжении всех последующих ист. эпох. К числу ее признанных мастеров относится **Чжэн Се** (1693–1765), создавший более тысячи картин с изображениями бамбука. Произведения Чжэн Се имеются в коллекциях не только китайских, но и европ. музеев, напр., свитки «Мо чжу ши ту» («Бамбук [и] камни», бумага, тушь, 170×79 см, Музей азиатского искусства, Берлин) и «Бамбук в тумане на фоне далеких гор» (68,2×179,2 см, бумага, тушь, Музей Метрополитен, Нью-Йорк).

Такая популярность *мо-чжу* была обусловлена неск. причинами. Принадлежащий к наиб. характерным образцам кит. флоры, бамбук стал одной из главных тем в лит-ре и иск-ве. Нек-рые декоративные разновидности бамбука особо ценятся кит. садоводами, другие, овеянные легендами, воспеты в класcич. поэзии. Хрестоматийный пример — «пятнистый бамбук» (*баньчжу*, бот. листоколосник Бориана, Phyllostachus boryana), получивший образное назв. «бамбук дев [реки] Сян» (*сянфэй-чжу*). Крапинки, покрывающие его листья и кору, считаются следами слез двух сестер — вдов легендарного государя древности **Шуня** (см. т. 2), безудержно оплакивавших смерть супруга. Древние ассоциации образа бамбука, имевшие происхождение в верованиях и мифах, впоследствии дополнились универсальными для культуры Китая символич. значениями, которые проистекают из природных особенностей этого растения с упругим полым стволом, покрытым твердой корой, сделавших его олицетворением несгибаемой стойкости человека.

Существует неск. теоретико-эстетических сочинений, посвященных образу бамбука и правилам его живописания, оставленных, в частн., признанным мастером *мо-чжу* Ли Канем (1245–1320). Его свитки — «Шуан гоу чжу ши ту» («Пара бамбуков с искривленными стволами [и] камни», 163,5×102,5 см, бумага, тушь) и «Сы цин» («Четыре чистейших», 35,6×359,8 см, бумага, тушь) — сохранились в коллекции Музея Гугун (Пекин). Теоретич. взгляды Ли Каня излагаются в трех трактатах — «Хуа чжу пу» («Каталог/Книга живописи бамбука»), «Мо чжу пу» («Каталог/Книга [живописи] бамбука тушью») и «Чжу пу» («Книга о бамбуке») или «Чжу тай пу» («Книга об образе бамбука»). Текст «Чжу пу» был почти полностью использован при написании соответствующего тематич. раздела в знаменитом трактате «Цзецзыюань хуа чжуань» («Слово о живописи из Сада с горчичное зерно», XVIII в.). Эти сочинения показывают, что образ бамбука наделялся особой благородной духовностью, рассматриваясь в неразрывной и почти мистической связи с внутр. миром художника. Поэтому процесс написания бамбука мыслился неким эзотерич. действом, совершаемым в моменты наивысшего духовного напряжения человека, по наитию и вдохновению. Считалось, что в акте творения самому рисунку передается не только профессиональное мастерство, но и внутр. качества личности художника — душевная чистота, благородство помыслов, тонкость и рафинированность интеллекта.

Обращение к «живописи бамбука» являлось свидетельством достижения вершин живописного мастерства, т.к. в рисунке должны были использоваться все известные в кит. живописи и каллиграфии способы работы с кистью. Его ствол надлежало исполнять в почерке/стиле *чжуаньшу* («печатный стиль»), коленца ствола — штрихами, выполненными в *лишу* («официальный стиль», «протоуставной почерк»), ветви — в скорописи *цаошу*, листья — в уставе *кайшу*. В XV–XVII вв. для «живописи бамбука» была разработана еще более сложная графич. система, учитывающая сорта растения и варианты его изображения

в зависимости от сезона, времени суток и освещенности. Так, рисунок ствола, помимо собственно каллиграфич. линий, должен был складываться из штрихов, моделирующих узлы сочленений, и сложных, соединяющихся между собой, точек-узелков, предназначенных для передачи округлости ствола и динамики роста растения.

* Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Пер. с кит. Е.В. Завадской. М., 1969. ** *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978; *Белозерова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Завадская Е.В.* Юаньский мастер Ли Кань о тайне живописи бамбука // Китай. История, культура и историография. М., 1977; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р., Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; Сокровища Музея Императорского дворца Гугун. М., 2007; *Чжуан Цзя-и, Не Чун-чжэн.* Чжунго хуйхуа (Китайская живопись). Пекин, 2000; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; *Bickford M.* Ink Plum. The Making of a Chinese Scholar-Painting Genre. Cambr., 1996; *Lidderose L.* Orchiden und Felsen. Chinesische Bilder im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin. B., 1998; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–3. L., 1958.

М.Е. Кравцова

МО-ЯЙ

摩崖

Мо-яй/я — наскальная каллиграфия, скальные надписи. В отличие от стел **бэй [4]** высекаются на каменных глыбах и утесах в природных скальных массивах. Имеют мемориальный либо поэтич. характер, реже представляют собой фрагменты или полные тексты даос. канонов и буд. сутр. Нередко высекались по склонам горных дорог, отмечая начало или завершение их строительства. Нек-рые надписи фиксируют название утеса, другие содержат отзывы о древней каллиграфии. Склоны прославленных гор Китая покрыты образцами монумент. каллиграфии, самые древние из к-рых восходят к династиям Цинь (221–207 до н.э.) и Хань (206 до н.э. – 220 н.э.). Памятники наскальной каллиграфии, выдающиеся образцы к-рой по своей известности не уступали прославленным манускриптам, являлись объектами общенац. почитания и паломничества и серьезно изучались. Посещение таких мест вменялось в обязанность ученого мужа, к-рому надлежало «прочитать десять тысяч каллиграфических свитков, пройти десять тысяч *ли* дорог» (*ду вань цзюань шу син вань ли лу*). Конечная часть этой традиц. формулы в равной мере подразумевает созерцание красот природы и памятников наскальной каллиграфии. Последние все еще остаются не изученными зап. наукой, несмотря на их постоянное упоминание в кит. классической лит-ре и популярность в совр. туристическом бизнесе КНР. В Китае сохранилось огромное, но четко не зафиксированное кол-во скальных надписей. Выбор места для них определялся геомантич. предписаниями и соображениями гармоничности с пейзажем. Часто древние памятники становились центром ист. ансамбля надписей, авторы к-рых стремились расположить свои создания как можно ближе к прославленному шедевру, но не всегда удачно. Традиция наскальной каллиграфии отсутствует в Японии в Корее, хотя в них наличествует каллиграфия на стелах по образцу китайской. Это показывает, что в иск-ве *мо-яй* проявились такие свойства кит. художественного мышления, к-рые не подлежали трансляции в культуры др. этносов. Появление каллиграфии *мо-яй* было обусловлено традиц. представлениями об устройстве кит. космоса. В его онтологии человек имел право и потребность «довершать» своими творческими актами природные процессы. В культурах, где статус человека был иным, либо так и не посмели нарушить девственную самодостаточность горных пейзажей произведениями каллиграфии, как, к примеру, в Корее, либо просторы дикой природы оказывались вне сферы худ. практики человека, как, напр., в Японии. Наскальная каллиграфия широко распространяется в зрелую и позднюю пору развития кит. цивилизации, когда полнота худ. опыта и глубина его эстетич. осмысления позволяли освоить максимальные для каллиграфии как иск-ва масштабы и соотнести их с видами горных массивов и далей.

Изображение иероглифич. знака создавалось посредством углубленной гравировки черт, заполняемых краской чаще всего красного, реже желтого цвета, контрастно выделявшейся на темном фоне камня. Крупный формат знаков и сложные условия работы требовали от мастеров особого профессионализма. Поверхность скалы нельзя отполировать столь же гладко, как стелы; в работе использовались лестницы и подвешенные на блоках корзины. Не имея возмож-

ности сделать разлиновку для композиции знаков, мастера приспосабливались к дефектам скалистой поверхности. Возникавшая в результате этого нерегулярность письма сообщала каллиграфии особую естественность. Плотная фактура камня и его кривизна умело сочетались с богатыми пространственными эффектами каллиграфич. композиций. Создаваемые на века памятники наскальной каллиграфии подвержены постоянной климатич. эрозии и страдают от развития микрофлоры, мхов и лишайников. Поэтому сохранность образцов наскальной каллиграфии нередко значительно уступает современным им стелам, особенно в тех случаях, когда плита опрокинутой в древности стелы длительное время была присыпана землей, а затем находилась в помещении. Типология *мо-яй* сводится к двум основным вариантам: 1) иероглифич. знаки, гравируемые на выровненном прямоугольном участке природной скалы; 2) иероглифич. знаки, высекаемые на естеств. поверхности скалы. Иногда встречаются подводные иероглифич. знаки, наносимые на естеств. или выделенную поверхность дна водопада или горного потока.

Наскальные надписи на лоне дикой природы, как и бесчисл. уличные вывески в городах, приобщали неграмотных в большинстве своем простолюдинов к достижениям элитарного иск-ва каллиграфии, т.о., пропагандистская функция *мо-яй* была следствием основной мемориальной задачи надписи. Уважение к наскальной надписи со стороны невежд определялось ореолом ист. преданий и массовостью паломничества к конкретному памятнику. Опыт наскальной каллиграфии был закономерно востребован каллиграфич. элитой на рубеже XIX–XX вв., в период модернизации традиц. видов иск-ва. Преемственность с наскальной каллиграфией прослеживается в рекламных щитах совр. городов Китая. В них, как и в наскальных надписях, информац. функция определяет параметры каллиграфич. пластики, а выразительные возможности новых материалов подчинены традиц. принципам построения худ. формы.

** *Белозёрова В.Г.* Наскальная каллиграфия *мо-яй* // XXXI НК ОГК. 2001; *Кан Ю-вэй*. Гуан и чжоу шуан цзи («Пара весел ладьи искусств» от Гуана) / Под ред. Пань Юнь-гао. Чанша, 2003.

В.Г. Белозёрова

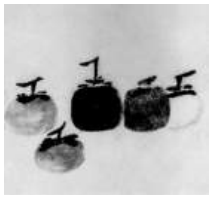
МУ ЦИ

牧谿

Му Ци (вар. Му-ци). 1181/1210, пров. Сычуань, — 1250/1281, г. Линьань (совр. г. Ханчжоу, пров. Чжэцзян). Один из ведущих представителей т.н. чаньской живописи и крупнейший художник эпохи Южная Сун (1127–1279).

Му Ци — псевдоним буд. монаха Фа-чаня (в миру носил фамилию Ли). Получил традиц. образование и намеревался стать конф. ученым. По неизв. причинам переехал на юго-восток и принял **буддизм** (см. т. 1), вначале став послушником в мон. Чанцинсы (пров. Чжэцзян), а через нек-рое время — настоятелем им же основанного мон. Людунсы в пригороде столицы (г. Линьань). Прошел обучение у известного в то время чаньского наставника У-чжуня (1178–1249) и поддерживал тесные контакты с япон. монахами, жившими в столице Южной Сун, поэтому подавляющее большинство работ Му Ци в скором времени оказалось в буд. монастырях Японии.

Под «чаньской живописью» понимаются как произведения, своим сюжетом и тематикой апеллирующие к истории и религ. представлениям школы *чань* (**чань-цзун**; см. т. 2), так и картины, выполненные в соответствии с чаньской эстетич. программой, к-рая начала складываться с возникновением в Китае самой школы, т.е. приблизительно со 2-й пол. VI в., и распространялась на любой вид тв-ва (включая поэзию). В этой программе нашли отражение все важнейшие чаньские религиозно-философские положения. Отношение художников к любому, даже самому обыденному предмету как достойному внимания объекту тв-ва было основано на признании тождества экзистенциальной ценности каждой вещи в этом мире, а также признании непредсказуемых, произвольных путей к истине и возможности интуитивного ее постижения благодаря спонтанному, т.е. внезапному и мгновенному «просветлению» (см. т. 1 **Дунь у**), часто как будто неожиданному для самого адепта, хотя поискам этого состояния и была посвящена целая жизнь. Вдохновение как «озарение» тоже могло быть только спонтанным. Поэтому и худ. произведение, созданное «на одном дыхании», фиксируя мгновенное впечатление, не столько постулировало реальную форму (к-рая при всей впечатляющей живости могла быть сильно искажена), сколько визуализировало трансцендентную сущность объекта, мгновенно схваченную художником, поскольку «просветленность» вырвала его из потока времени и позволила оказаться у истоков вещей «как они есть». Признание акта внезапного просветления обусло-



вило утверждение в чаньской эстетике не только взаимосвязи, но и тождества между процессами творения вещи и ее восприятия. Произведение, рожденное «просветленным» сознанием **Будды** (см. т. 2), прежде всего фиксировало духовное достижение автора. Однако едва ли не большая ценность такого произведения заключалась в том, что иск-во в этом случае прямо указывало путь к самому достижению, подталкивая в нужном направлении сознание зрителя и вызывая «цепную реакцию» новых «просветлений». Осн. эстетические принципы определили формальный язык чаньского иск-ва, на семиотич. уровне сказавшись в организации произведения и обусловив выбор определенных живописных техник. Спонтанностью вдохновения и самого творч. акта диктовалась эскизность рисунка и нередко также его предельная лаконичность. Благодаря энергетич. насыщенности живописи каждый штрих обладал настолько очевидной худ. уместностью, что мог создавать ощущение собств. смысловой самодостаточности. В творении чаньского мастера единственная линия иногда была равна законченной живописной композиции, обладая свойством как бы одним словом «описывать» мир, разделенный на Небо и Землю. Среди худ. техник предпочтение отдавалось монохромной живописи, использующей черную тушь, оттенки к-рой имели несметное число нюансов, передающих «тьму» значений. Для письма, помимо кисти, могли быть использованы любые сколько-нибудь пригодные для этого «инструменты» — стебель бамбука, а иногда даже палец мастера или прядь волос, благодаря чему сама личность художника уподоблялась кисти, реализуя чаньский принцип осуществлять любое (творческое) действие всем своим существом. Вместе с тем, по мнению чаньских мастеров, выполненный подобным образом рисунок обладал наиб. «естественностью» и «простотой». Он сохранял и качество «незавершенности», т.к. всегда предполагал прямой диалог со зрителем (даже если в этой роли выступал не др. человек, а сама среда, окружающая художника). Вследствие этого чаньские (живописные и поэтические) произведения в целом не поддаются стандартным трактовкам и предполагают исключительно индивидуальное толкование.

В письм. источниках неоднократно упоминается о проведении разл. экспериментов, направленных на обретение абсолютной свободы тв-ва, согласно традиц. кит. терминологии — состояния «исключительности» (*и-пинь*, *и-гэ*). Их практиковали во 2-й пол. эпохи Тан (618–907) преимущественно монашествующие, творя под воздействием алкогольного опьянения и музыки, используя в качестве «инструмента» для создания живописи пальцы рук, ног и даже пропитанные тушью волосы. Однако следует иметь в виду, что идеи спонтанности вдохновения и творч. акта, энигматичности произведения иск-ва и эстетич. ценности монохромного письма получили признание и в эстетике **даосизма** (*дао-цзяо*; см. т. 1), оказавшего ощутимое влияние на философию и практику школы *чань*, что значительно затрудняет задачу определения начала самой чаньской живописи.

Живописная традиция, связанная с *чань-цзун*, зародилась, видимо, в эпоху Тан. В ее худ. наследии присутствуют произведения на буд. сюжеты, отчасти воплотившие упомянутые эстетич. установки, хотя и созданные в полихромной технике. Пример тому — выполненные Ли Чжэнем (VIII в.) портреты пяти патриархов *чань* (212×152 см, шелк, тушь, краски). Еще на рубеже VIII–IX вв. вывезенные в Японию, они в наст. время хранятся в одном из столичных буд. монастырей.

Древнейшим материальным свидетельством существования чаньской живописи по традиции признана картина, упоминаемая в европ. лит-ре под назв. «Патриарх и тигр» (25,3×64,3 см, бумага, тушь, Нац. музей, Токио) и входившая изначально в диптих «Эр цзун дяо синь ту» («Два патриарха, гармонизирующих свое сознание»). По мнению экспертов, она представляет собой копию XIII–XIV вв. со свитка, созданного не позднее X в., автором к-рого, скорее всего, явился Ши Кэ (X в.). Известно, что этот художник — уроженец Юго-Западного Китая, был мастером религ. живописи, выполнявшим, в частн., стенописи буд. храмов, хотя прямых свидетельств о его связи с чаньским духовенством нет. Названная картина воспроизводит легендарный сюжет о медитирующем монахе, к-рый своим энергетич. импульсом усмирил ворвавшегося в храм тигра. Лицо и одеяние человека, а также голова и тело тигра выполнены в условной манере, посредством грубых, рваных, шероховатых и поэтому особенно выразительных линий, энергично написанных каким-то нетривиальным предметом, возможно, пучком соломы или бамбуковой щепой. Примененная автором техника живописи позволяет «увидеть» процесс создания произведения так, будто он снят на пленку: там, где рука художника чуть задержалась, остались потеки туши глубокого черного цвета, а в тех местах, где движение не прерывалось, различимы специфические тонкие полосы, дублирующие разделенные волокна инструмента, заменившего собой волосяную кисть.

Несмотря на сравнительно раннее появление произведений, в целом отвечающих чаньским эстетич. установкам, существование самого живописного направления можно констатировать только в эпоху Южная Сун. Его формированию, видимо, способствовали, с одной стороны, стагнация академич. живописной школы и объективная потребность в новом, альтернативном ей живописном иск-ве, с др. стороны, срастание чаньских монастырей со светскими бюрократическими ин-тами, сделавшее возможным влияние светской (в т.ч. академической) живописи на тв-во монашествующих. Представляется маловероятным, чтобы возникновение гл. центра чаньской живописи как раз в столичном монастыре, основанном Му Ци, могло быть случайным совпадением. Примечательно и то, что, варьируя хорошо известные в кит. живописи мотивы, Му Ци, подобно мн. художникам-академистам, создавал свои произведения, не выходя за границы основных кит. жанров, таких как *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», пейзаж — *шань-шуй* (*хуа*) «(живопись/изображения) гор и вод», «цветы и птицы» — *хуа-няо хуа*, «(живопись/изображения) цветов и птиц». Вместе с тем существует т.зр. (в т.ч. В.В. Осенмук), что тематич. разнообразие тв-ва Му Ци является, напротив, специфич. приметой чаньской живописи, в к-рой множественность изобр. мотивов, имевших свою иерархию в живописи предыдущего времени, обернулась их единством в общем поле смысла.

Лучшим творением Му Ци в жанре *жэнь-у*, традиционно объединявшем в себе живопись на религ. темы и анималистич. жанр, считается триптих «Гуань-инь юань хэ» («Гуань-инь, обезьяна [и] журавль», коллекция мон. Дайтокудзи, Токио), образованный тремя почти одинаковыми по формату (ок. 170×100 см.) вертикальными свитками. На центральном — изображена богиня **Гуань-инь** (кит. версия бодхисаттвы сострадания Авалокитешвары; см. т. 2); на боковых свитках, соответственно справа и слева от центра, представлены анималистич. композиции, называемые в европ. лит-ре «Обезьяна с детенышем» и «Журавль, выходящий из бамбуковой рощи». В наст. время не существует достоверного ответа на вопрос о том, были три картины задуманы художником в качестве единого произведения или каждая мыслилась вполне самостоятельной, на что, в частн., указывают очевидные различия в их стилистике. Закутанная в белое одеяние фигура богини, сидящей на огромном валуне или горном отроге, передана плавными, тщательно наведенными линиями. Складки ткани, детали украшений и черты лица Гуань-инь тонко прорисованы. Выполненные в эскизной манере изображения обезьяны и журавля, выходящего из бамбуковых зарослей, напротив, отличаются условностью, что удивительным образом не противоречит точности в передаче натуры. Так, фигура примостившейся на корявой ветви обезьяны, обнимающей детеныша, на первый взгляд производит впечатление бесформенного пятна. При этом, резко выделяясь на фоне свитка, она сразу приковывает к себе внимание, позволяя постепенно различить детали изображения — мордочку взрослого животного, хранящую трогательное выражение нежности, и пронзительные, не по-звериному умные глаза, как будто смотрящие прямо на зрителя. Стилистич. неоднородность свитков провоцирует неоднозначность восприятия и оценок триптиха. Одни исследователи (в т.ч. В.В. Осенмук) полагают, что объединение свитков носит случайный характер и даже нарушает медитативный смысл чаньской живописи, ориентированной на созерцание отдельного свитка. По мнению др. ученых (в т.ч. H. Munsterberg), боковые свитки состоят в совершенном созвучии с центр. полотном, олицетворяя ключевую для доктрины *чань-цзун* идею о неразрывности небесного (божественного) и земного миров.

Еще более явно тенденция к эскизности письма и «распаду» форм проявляется в пейзажах Му Ци, представленных четырьмя композициями из сер. «Сяо Сян ба цзин» («Восемь видов [рек] Сяо и Сян», бумага, тушь): «Юй цунь си чжао ту» («Закат над рыбацкой деревней», Нац. музей, Токио), «Пин ша ло янь» («Садящиеся дикие гуси», вар. «Гуси, опускающиеся на ровный песок», Коллекция Сасаки, Япония), «Юань пу гуй фань» («Лодки, возвращающиеся к отдаленной отмели», вар. «Возвращение парусников», частная коллекция, Япония) и «Янь сы вань чжун» («Буддийский монастырь в тумане [и] вечерний колокол»). Живописная манера в каждом произведении основана по преимуществу на сочетании простой отмывки и широких, небрежных, как бы шероховатых мазков. Роль линии сведена к минимуму — она лишь условно намечает стволы деревьев, крыши домов и лодки с рыбаками. Далекие, тонущие в тумане горы приобретают призрачно-фантастический облик, благодаря чему и весь пейзаж производит впечатление зыбкого видения. Художник по существу предлагает зрителю самостоятельно «достроить» мир при помощи содержащихся в картине намеков. Отказываясь структурировать живописные изображения и «свертывая» их формы, Му Ци лишь намекает на существование некой внеш-

ней силы, довлеющей миру. При этом использование опыта северосунского монументального пейзажа позволяет добиться эффекта неподчинения феноменального мира законам развития, постигаемым при помощи органов чувств. Тем самым Му Ци удается адекватно передать чаньское видение вещей такими, каковы они есть, какими они возникают и исчезают, без рассуждений о том, переживают они упадок или расцвет (Р.Х. Блайс). Худ. эксперименты Му Ци в области пейзажной живописи нашли продолжение в тв-ве **Юй-цзяня**.

** *Абаев Н.В.* Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае. Новосиб., 1989; *Виноградова Н.А.* Искусство Китая. Альбом. М., 1988; *Демулен Г.* История дзэн-буддизма. Индия и Китай. СПб., 1994; *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975; Золотой век дзэн. Антология классических коанов дзэн эпохи Тан / Сост. и коммент. Р.Х. Блайса. СПб., 1998; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р.*, *Купер Дж.* Шедевры, искусства Китая. Минск, 1997; *Муриан И.Ф.* Птица багэ на старой сосне // Сад одного цветка. М., 1991; *Нестеркин С.П.* Проблема индивидуального «Я» в средневековом чань-буддизме // Психологические аспекты буддизма / Отв. ред. Н.В. Абаев. Новосиб., 1991; *Осенмук В.В.* Чаньская живопись в контексте китайской культуры // Искусство Запада и Востока. М., 1993; *она же.* Чань-буддийская живопись и академический пейзаж в период Южная Сун (XII–XIII вв.) в Китае. М., 2001; *Фэн Ю-лань.* Краткая история китайской философии. СПб., 1998; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; *Cahill J.* Chinese Painting. Geneva–London, 1960; *idem.* The Art of Southern Sung China. New York–Tokyo, 1962; *Lee Sh. E.* A History of Far Eastern Art. 4th ed. N.Y., 1982; *Munsterberg H.* Zen and Oriental Art. Tokyo, 1965; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–3. L., 1958; *Soper A.* Shih K'o and the *i-p'in* // Archives of Asian Art. 29 (1975/1976); *Xu Yanzhong.* Selected Poems and Pictures of the Song Dynasty. Beijing, 2005.

М.Е. Кравцова, М.А. Неглинская

МЭЙ ЛАНЬ-ФАН

梅蘭芳

Мэй Лань-фан. 1894–1961. Выдающийся актер, педагог, театральный и обществ. деятель. Родился в потомственной театр. семье. Его первый учитель не заметил в нем одаренности и отказался продолжать занятия. Застенчивый мальчик избрал для себя амплуа *цинъи*, не требовавшее эффектных внешних приемов. Часто посещал спектакли знаменитостей, учась у них мастерству. В 1911 впервые вышел на сцену в труппе «Силяньчэн». Знаменательно было его знакомство с актером старшего поколения — Ван Яо-цином. Для Мэй Лань-фана это была школа актерского мастерства, урок бережного и вместе с тем творч. отношения к традиции. Поездка в Шанхай в 1914 — центр театр. новаций — значительно расширила его кругозор, побудила «искать новые пути развития театра».

В 1915–1918 приступил к осуществлению задуманных преобразований: несколько смягчил грим, начал использовать новое освещение, ввел в сценическое движение своего амплуа технич. приемы фехтования. Выступил в новой пьесе «Лаоюй юань ян» («Влюбленные встречаются в тюрьме»), сохранив традиц. костюм, а также в ряде «новых пьес в современных костюмах»: «Не хай болань» («Смятение в грешном мире»), в к-рой разоблачалась мрачная жизнь публичного дома; «Хуань хай чао» («Страсти бушуют в чиновничьем мире») — об интригах в среде чиновников; «Дэн Ся-гу»; «Люй ма» («Полотняная повязка») — о подневольном браке; «Тун нюй чжань шэ» («Обезглавливание змеи») — о борьбе с предрассудками. В пьесы были введены новшества: традиц. арии дополняла музыка, специально написанная композиторами для этих спектаклей, действующие лица (в последней пьесе) были одеты в бытовые костюмы, что изменило традиц. сценическое движение.

В дальнейшем Мэй Лань-фан вернулся к традиц. сюжетам, стремясь открыть в них новое. Мифологический сюжет «Чан-э бэнь юэ» («Чан-э убегает на Луну»; см. т. 2 **Чан-э**) был решен в духе стилизации полотен старинной живописи: героиня появлялась в костюме былых времен, напоминая оживший в танце портрет стародавней красавицы. В спектакле звучали новые мелодии под оркестр нетрадиц. состава: были введены флейты, гобои и маленький ручной орган. В том же духе были поставлены «Тянь нюй сань хуа» («Небесная фея разбрасывает цветы»), «Си Ши», «Ба-ван бе цзи» («Ба-ван расстается с наложницей») и др. Воскрешение старинной манеры актерского движения наложило отпечаток на все тв-во Мэй Лань-фана 1920–1930-х. Помимо лирических героинь он создал образ женщины-воина Мулань, к-рая переоделась в мужское платье, чтобы сражаться с чужеземцами. Постановкой пьесы актер расширил

жанровые рамки своего репертуара, обогатив технические приемы женского амплуа, открыл новые грани своего таланта.

В 1919 состоялись гастроли в Японии, где его ждал горячий прием. Когда спустя четыре года он приехал сюда во второй раз, там уже говорили о «школе Мэя», у него учились, ему подражали. В 1930 Мэй Лань-фан приехал на гастроли в Америку, включив в программу почти весь свой репертуар: «Гуйфэй цзуй цзю» («Опьянение Ян-гуйфэй»), «Ба-ван бе цзи», «Да юй ша цзя» («Месть рыбака»), «Фэньхэ вань» («Излучина [реки] Фэньхэ»), «Тянь нюй сань хуа» («Небесная фея разбрасывает цветы»), «Цин инь шань» («Гора синего камня») и хореографические миниатюры — танцы с мечами, с перьями и с бокалами на блюде. В восторженных рецензиях говорилось, что актер развенчал идею экзотичности кит. театра, открыв амер. публике новый мир фантазии и чувств. Об этом писал и Чарли Чаплин, на к-рого игра Мэй Лань-фана произвела большое впечатление. По общему признанию, его тв-во сделало кит. театр мировым явлением.

В 1935 он посетил Советский Союз, показав лучшие свои спектакли: «Да юй ша цзя», «Гуйфэй цзуй цзю», «Хун нигуань» («Радужный перевал»), «Кан цзинь бин» («Сопротивление цзиньским/чжурчжэньским войскам»), а также танц. номера. Советская театр. общественность горячо откликнулась на гастроли кит. актера, отмечая удивительное техн. мастерство, проникновенность его игры, тонкое выражение чувств, умение слышать партнера, эстетичность каждого движения и позы. Непосредственное знакомство с театр. иск-вом Китая оставило глубокий след в тв-ве новаторов советского театра и кино В.Э. Мейерхольда, А.Я. Таирова, С.М. Эйзенштейна. В свою очередь, работы К.С. Станиславского стали настольными книгами Мэй Лань-фана.

Во время Войны сопротивления 1937–1945 Мэй Лань-фан оставил сцену и зарабатывал на жизнь продажей своих рисунков. После 1949 принял активное участие в развитии нац. театра, продолжил актерскую и педагогич. деятельность в Пекинском театре *цзинси*. Был депутатом ВСНП, директором Научно-исследовательского ин-та театра *сицюй* (позднее Академии театра *сицюй*) в Пекине.

* Мэй Лань-фан вэньцзи (Сб. статей Мэй Лань-фана). Пекин, 1962; *Мэй Лань-фан.* Сорок лет на сцене. М., 1963; *он же.* Моя жизнь в кино // ПДВ. 1978, № 3. ** *Серова С.А.* Пекинская музыкальная драма. М., 1970; *Сюй Лань-юань.* Люэ Мэй Лань-фан ды шэньцян ишу (Разговор о вокальном мастерстве Мэй Лань-фана) // Сицзюй бао. 1962, № 8; *Wu Luguang*, *Huang Luolin*, *Mei Shaowu.* Peking Opera and Mei Lanfang. Beijing, 1981.

С.А. Серова

МЭН ЦЗИН-ХУЙ

孟京煇

Мэн Цзин-хуй. Род. 1964, Пекин. Совр. кит. драматург, сценарист, режиссер театра и кино. В 1986 окончил филол. ф-т Пекинского педагогич. ин-та, а в 1991 ф-т режиссуры Центр. театр. ин-та, где получил степень магистра искусствоведения. В 1993 на сцене Центр. экспериментального театра разговорной драмы поставил спектакль «Сы фань» («Думы об обыденном»). Среди его драматургич. работ «Во ай ХХХ» («Я люблю ХХХ», 1994), пьеса-сказка «Мигун» («Лабиринт», 1999). Осуществил постановки абсурдистских драм Э. Ионеско «Лысая певица» («Тутоу гэнюй», 1991), «Влюбленный носорог» («Лянь ай ды синю», 1999), пьесы Ж. Жене «Балкон» («Янтай», 1993), был режиссером спектакля «А'Кью тунчжи» («Товарищ А'Кью», 1996) по повести **Лу Синя** (см. т. 3), комедии Дарио Фо «Случайная смерть анархиста» («Игэ учжэнфучжуичжэ ды ивай сыван», 1998), а также спектакля «Клоп» по пьесе В. Маяковского (2000). Свойственные постановкам Мэн Цзин-хуя сатирич. интонации, зрелищность, социальная заостренность, символичность вызывают большой интерес публики.

Его авангардистские работы полны жизненного порыва, бунтарского духа. Он полагает, что разговорная драма *хуацзюй* является активным, живым иск-вом, отражающим совр. жизнь. В 2007 на сцене пекинского театра *Баоли* им был поставлен спектакль «Янь юй» («Любовная встреча») по фильму Б. Уайлдера «Квартира» (1960), где осн. внимание сосредоточено на сложной и богатой гамме чувств, эмоциях мужчины и женщины, живущих в большом городе и испытывающих острое чувство одиночества. Мэн Цзин-хуй известен и как кинорежиссер. Поставленные им фильмы неоднократно были отмечены премиями на междунар. кинофестивалях: в 2006 в Локарно (Швейцария) получил гл. приз за режиссуру фильма «Сян цзимао и ян фэй» («Летят, как куриные перья»).

* *Мэн Цзин-хуй.* Сяньфэн сицзюй дан ань (Дело об авангардистских пьесах). Пекин, 2000.

Е.К. Шулунова

МЯО ЦЗЯ-ХУЙ

繆嘉蕙

Мяо Цзя-хуй, Мяо Су-юнь, прозв. Нань Дянь Су-юнь (Су-юнь из Южной Дянь, т.е. из Юньнани). Раб. в кон. XIX — нач. XX в. Куньмин, пров. Юньнань. Художница, каллиграф.

Обладала разносторонними способностями: хорошо играла на струнном музыкальном инструменте *цинь* [*3*], изящно исполняла каллиграфич. прописи уставным почерком *кайшу*, успешно занималась живописью, отдавая предпочтение жанру *хуа-няо* («цветы и птицы»). Вышла замуж за своего земляка, чиновника по фамилии Чэнь, переехала с ним в Сычуань. Муж вскоре умер. Примерно в сер. 1880-х императрица **Цы Си** (1835–1908; см. т. 4), увлекшаяся живописью и каллиграфией, захотела иметь в своем окружении фрейлин, хорошо владеющих кистью, для работы в традиции *дайби* («замещение кисти») и поручила губернаторам провинций подыскать кандидатуры. Правитель Сычуани, высоко ценивший таланты Мяо Цзя-хуй, направил в столицу свои рекомендации. Художница поехала в Пекин, успешно прошла экзамены и получила приравненную к третьему чиновничьему рангу должность во дворце Фучандянь, к-рый являлся, по-видимому, подразделением или одной из структур **Жуигуань** (Студии исполнения желаний) — цинского аналога сунской Академии живописи (**Хуа-юань**). Цы Си имела обыкновение одаривать своих фаворитов, сановников и отличившихся чиновников картинами или свитками с выполненными в каллиграфич. стиле *бокэ* большими иероглифами «счастье» (*фу* [*8*]) и «долголетие» (*шоу* [*2*]), написанными ею собственноручно или художницами из дворца Фучандянь. В последнем случае Цы Си лишь ставила свою печать на готовое произведение. Чаще других почетная миссия «замещения кисти» императрицы поручалась Мяо Цзя-хуй. (В.И. Семанов, ссылаясь на кит. источники, называет вместо нее фрейлину-художницу Ляо Со-цзюнь, что вызвано неверным прочтением фамильного знака Мяо и знаков имени Су-юнь.)

В отличие от многочисл. и популярных до сих пор (распространенных в виде книжных закладок и др. сувениров) образцов скорописных иероглифов, приписываемых кисти Цы Си (часть из к-рых, по-видимому, была выполнена Мяо Цзя-хуй), собств. тв-во художницы известно мало и оценивается невысоко (у О. Сирена ее имя даже не упоминается). Тем не менее оно характерно для т.н. академич. направления в живописи кон. XIX – нач. XX в.

** *Семанов В.И.* Из жизни императрицы Цыси. М., 1976; *Сычёв В.Л.* О методике атрибуции (экспертизы) классической китайской живописи // Научные сообщения Государственного музея Востока. Вып. XXIV. М., 2001; *Пань Тянь-шоу.* Чжунго хуэйхуа ши (История живописи Китая). Шанхай, 1983; Чжунго мэйшуцзя жэньмин цыдянь (Словарь имен деятелей изобразительного искусства Китая) / Авт.-сост. Юй Цзянь-хуа. Шанхай, 1987; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. I–7. L.–N.Y., 1956–1958.

В.Л. Сычёв

НАНЬ-БЭЙ-ЦЗУН

南北宗

Нань-бэй-цзун — «южная» и «северная» школы живописи. *Нань-цзун* (*хуа*), «южная школа (живописи)», и *бэй-цзун* (*хуа*), «северная школа (живописи)», — термины, широко распространенные в трад. кит. искусствоведении и в нек-рых работах зап. авторов, хотя в последнее время кит. специалисты высказывают суждение о том, что эти термины не соответствуют реальному ист. процессу в кит. иск-ве. Происхождение обоих терминов относится к XVI в., когда художник, каллиграф, поэт, литератор, теоретик иск-ва **Дун Ци-чан** (1555–1636) выдвинул положение о том, что кит. живопись подразделяется на две школы — «южную» (*нань-цзун*) и «северную» (*бэй-цзун*). Эти названия не имели прямой связи с географией, а соотносились с обозначением двух ветвей **буддизма** (см. т. 1), получивших распространение в Китае эпохи Тан (618–907). Дун Ци-чан считал, что произведения живописи, выполненные в скорописной манере *се-и* и в монохромной технике, соответствуют выражению идей южн. школы *чань*-буддизма (см. т. 1 **Чань-сюэ**; **Чань школа**), а красочные композиции, выписанные в манере «тщательной кисти» (**гун-би**), близки по форме его сев. школе. Решающими для разграничения двух школ, или направлений, живописи стали категории *дунь* [*2*] («внезапность»; см. т. 1 **Дунь у**) и *цзянь* [*6*] («постепенность»). Утверждалось, что мастера южн. школы достигали совершенства благодаря мгновенному озарению и вдохновению, а последователи сев. школы добивались желаемого путем длительной работы и серьезных усилий. Соответственно первые могли выразить внутренние, или духовные свойства объекта, а вторые

фиксировали лишь его внешние приметы. Дун Ци-чан провозгласил родоначальником *нань-цзун* **Ван Вэя** (701–761; см. также т. 3), а *бэй-цзун* — **Ли Сы-сюня** (651/657–716), причем дал высокую оценку южн. школе, напротив, с нек-рым пренебрежением отозвавшись о сев. школе. Эта концепция до недавнего времени имела широкое распространение. Многие художники работали как в одном, так и в другом стиле, но и они сами, и кит. историки живописи привыкли квалифицировать каждого мастера по указ. принципу.

Последователями Ван Вэя и представителями *нань-цзун* (*хуа*) считаются: выдающийся пейзажист, уделявший внимание рисованию с натуры, **Цзин Хао** (раб. 907–922); его ученик, мастер осенних и зимних пейзажей **Гуань Тун** (между 907 и 960); пейзажист и художник жанра *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», прославившийся изображением драконов и животных, **Дун Юань** (?–962); развивавший его традиции мастер пейзажа, известный только под своим монашеским именем **Цзюй-жань** (кон. X — нач. XI в.); мастера кисти из семейства Ми — **Ми Фу** (1051/1052–1107/1109) и его сын — **Ми Ю-жэнь** (1074–1153 или 1086–1165). Поскольку кит. традиц. искусствоведение относит всех назв. художников к южн. школе, в спец. лит-ре сложилось след. сокращение цепочки имен: *Цзин Гуань Дун Цзюй эр Ми*. Кроме того, к представителям *нань-цзун* по традиции причисляются **Юань сы цзя** — «четыре [великих] мастера [периода] Юань»: **Хуан Гун-ван** (1269–1354), **Ван Мэн** (1308–1385), **Ни Цзань** (1301–1374) и **У Чжэнь** (1280–1354) — художники, жившие примерно в одно время и оказавшие своим тв-вом, в особенности пейзажной живописью, огромное влияние на дальнейшее развитие кит. иск-ва. Всех четверых объединяло особое внимание к выразительности работы тушью (вместо Ни Цзаня в эту группу иногда включается **Чжао Мэн-фу**, 1254–1322).

К *бэй-цзун-хуа* и последователям **Ли Сы-сюня** причисляют его сына **Ли Чжао-дао** (кон. VII — нач. VIII в.) и выдающихся сунских мастеров: прославившегося в разных живописных жанрах **Чжао Бо-цзюя** (ок. 1120 – ок. 1162); основоположников новых направлений в пейзаже — **Ма Юаня** (ок. 1170 — ок. 1240) и **Ся Гуя** (ок. 1070 — ок. 1230), а также основателя Чжэцзянской школы живописи (**Чжэ-пай**), знаменитого мастера периода Мин — **Дай Цзиня** (1388–1462) и др. художников.

** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *Виноградова Н.А., Николаева Н.С.* Искусство стран Дальнего Востока. М., 1979; *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975; *Постелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; Цзяньмин мэйшу цыдянь (Краткий словарь по изобразительному искусству). Харбин, 1982; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшуцзя жэньмин цыдянь (Словарь имен деятелей изобразительного искусства Китая) / Авт.-сост. Юй Цзянь-хуа. Шанхай, 1987; Чжунго хуалунь лэйбянь (Антология текстов по теории живописи) / Сост. Юй Цзянь-хуа. Т. 1–2. Пекин, 1957; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. l–7. L.–N.Y., 1956–1958; *idem.* A History of Later Chinese Painting. Vol. 1–2. N.Y., 1978.

В.Л. Сычёв

НЕ ЭР

聶耳

Не Эр. 1912, Куньмин пров. Юньнань, — 1935, Япония. Композитор, активный участник революц. движения. Не имел спец. муз. образования, учился в общеобразовательной школе и у частных учителей. Трагически погиб в возрасте 23 лет. Автор популярных массовых песен, в т.ч. «Июнцзюнь цзиньсинцюй» («Марш добровольцев», 1935), ставшей с 1949 гос. гимном КНР. Всего Не Эр создал 37 песен, оперу «Янцзыцзян баофэнъюй» («Ураган над Янцзы»), а также музыку к спектаклям драм. театра и кинофильмам. Его лирические песни из кинофильмов пользуются известностью до сих пор.

** Чжунго да байкэ цюаньшу. Иньюэ. Удао (Большая китайская энциклопедия. Музыка. Танец). Пекин, 1998.

А.Н. Желоховцев

НИ ЦЗАНЬ

倪瓚

Ни Цзань, Ни Юань-чжэнь, прозв. Юнь-линь (Облачный лес), Юньлинь-цзы, Юньлинь-сяньшэн, Юньлинь-саньжэнь, Дунхай Цзань, Жухуань-цзюйши, Лань-даожэнь, Лань-цзань, Ни-юй, Сиюань-лан, Сяосянь-сяньцин, Цзинминцзюйши и др. 1301, Уси (совр. пров. Цзянсу), — 1374. Художник, поэт, каллиграф; как живописец работал преимущественно в жанре пейзажа, писал также бамбук и камни. Вместе с **Хуан Гун-ваном**, **Ван Мэном** и **У Чжэнем** рассматривается в составе **Юань сы цзя** — «четырех мастеров [периода] Юань».

Родился в обеспеченной, высокообразованной семье. Исповедовал идеалы возвышенной эстетики, чистого иск-ва, выказывая пренебрежение мирской оза-

боченностью. В живописи шел от традиций южн. школы **Дун Юаня** (ок. 900 — 962), ввел новый тип штриховки — «распущенный пояс», конструировал живописный образ на тонких переходах многотональной туши. Осн. темы работ — светлые, безлюдные речные и озерные пейзажи (окрестности оз. Тайху), раскрывающие поэзию тишины, покоя, уединенности, воплощающие идеалы душевной чистоты и внутренней гармонии, — реализованы, напр., в работах «Юй чжуан цю цзи ту» («Рыболовные угодья [во время] осеннего прояснения», вертикальный свиток, 96,1×46,9 см, бумага, тушь, Шанхайский худ. музей) и «Жунсичжай ту» («Павильон Жунсичжай», вертикальный свиток, 74,7×35,5 см, бумага, тушь, Нац. музей Гугун, Тайбэй). Пологие горы в обеих композициях (как часто бывает в живописи Ни Цзаня) помещены вверху свитка и обозначают задний план, трактованный как дальний берег реки или озера. Центр полностью отдан изображению воды, а на скалистом возвышении ближнего плана показана группа деревьев; рисунок их голых ветвей не уступает по выразительности расположенной выше каллиграфии. В прозрачных скупых пейзажах художника царят холод и простор.

Те же черты характерны для выходивших из-под его кисти монохромных бамбуков **мо-чжу** (напр., в пекинской и тайваньской дворцовых коллекциях Гугуна), для его простой и одновременно изысканной каллиграфии и поэзии. Благодаря активному введению в композицию картины поэтич. надписей в его работах в полной мере проявилась зримая связь живописи, каллиграфии и поэзии, одна из основных особенностей живописи **вэньжэнь-хуа**, а в его теоретич. высказываниях прозвучало ключевое для этого направления положение — «творить исключительно ради саморадости (*цзыюй*)» (т.е. вне к.-л. конъюнктуры, славы и моды).

Наиб. известные произведения, помимо упомянутых коллекций, хранят, напр., Исторический музей и Галерея изобразительного иск-ва в Пекине, нек-рые частные собрания.

** *Соколов С.* Пейзаж Ни Цзаня // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 1. М., 1975; Сокровища Музея Императорского дворца Гугун. М., 2007; Цзяньмин мэйшу цыдянь (Краткий словарь по изобразительному искусству). Харбин, 1982, с. 128; Чжунго мэйшуцзя жэньмин цыдянь (Словарь имен деятелей изобразительного искусства Китая) / Авт.-сост. Юй Цзянь-хуа. Шанхай, 1987, с. 656; Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи (Подписи и печати китайских каллиграфов и живописцев). Т. 1–2. Шанхай, 1987; *Чжэн Бин-шань.* Ни Юнь-линь. Шанхай, 1958; *Шэнь Чжи-юй.* Ни Цзань «Юй чжуан цю цзи ту чжоу» (Свиток Ни Цзаня «Рыболовецкие угодья [во время] осеннего просветления») // Шанхай боугуань цан бао лу (Каталог сокровищ, хранящихся в Шанхайском музее). Шанхай, 1989, с. 168–169.

С.Н. Соколов-Ремизов, В.Л. Сычёв

НЯНЬ-ХУА

年畫

Нянь-хуа (букв. «новогодняя картина») — кит. народные лубочные картины, отпечатанные ксилографич. (в 20–30-е XX в. и литографским) способом. Слово *нянь-хуа* впервые встречается в кн. Ли Гуан-тина «Сян янь цзе и» («Сельские речи с улыбкой», 1849), термин вошел в употребление только в 20–30-х XX в. Др. старые названия: в Пекине — *вэй-хуа* («тяньцзиньские картины»; Вэй — одно из названий г. Тяньцзиня), в Ханчжоу — *хуаньлэ-ту* («увеселительные картины»), в Сучжоу — *хуа-чжан* («картинные листы»), в Сев. Китае — *хуар* («картинки»).

Лубочные картины продавались гл. обр. в преддверии Нового года по лунному календарю (*чунь-цзе*), когда, по обычаю, проводили уборку дома, белили стены и наклеивали новые лубки, срывая или закрашивая старые; небольшое кол-во продавали перед праздниками Начала лета (*дуань-у*) и Середины осени (*чжунцю*); два типа лубков продавались круглый год — это лубочные иконы *чжи-ма* и «радостные картины» *си-хуа*, наклеиваемые по случаю свадьбы или др. торжественного события в доме. Мастерские-печатни были одновременно и магазинами, где продавали лубки. Чаще всего это были бумажные листы 30×50 и 50×100 см. Вертикальные лубки (100×20 см) обычно изготовляли сериями из четырех или восьми картин. Лубков малого размера (30×50 см) печаталось больше, т.к. они стоили дешевле (в 1907 в пересчете на рус. деньги — 1 коп.) и лучше расходились. Согласно приводимым сейчас данным, тиражи доходили до 1 млн. экз.

Нянь-хуа получили распространение при дин. Сун (960–1279), но сведений о том, когда их точно начали печатать, нет. Традиция берет начало, судя по всему, с изображений духов дверей (**мэнь-шэнь**; см. т. 2), охраняющих вход

в жилище. На картине художника Ли Суна (1166–1243) «Суй чжао ту» («Первый день Нового года») видно, что на створки раскрытых дверей дома наклеены изображения духов дверей в одеянии гражданских чиновников.

Изготовлением лубков занимались художники, резчики досок, печатники, а в нек-рых центрах и красильщики. Лубочные центры в старом Китае существовали в 19 (включая Тайвань) из 22 провинций. Наиб. известные из них находились в Янлюцине (самый крупный сев. центр; по свидетельству В.М. Алексеева, над производством лубков там трудилось до 6 тыс. чел.), Сучжоу (с крупнейшим на юге центром — Таохуау), Фошани близ Кантона, Вэйфане и Гаоми в пров. Шаньдун, в неск. уездах пров. Фуцзянь, откуда это иск-во пришло на Тайвань. В кон. XIX в. лубки стали печатать в Пекине и Шанхае. Иногда лубки шанхайских художников печатали в Сучжоу, в 100 км от Шанхая, либо наоборот, поэтому нередко причисляли шанхайские картины к сучжоуским. В большинстве центров применялась цветная печать, для каждого цвета резали отдельную доску, окрашивали, затем с каждой доски делали оттиск на бумажном листе. Но в Янлюцине после печатания трех цветов — желтого, зеленого и красного — еще раскрашивали вручную кистью. Отпечатки раздавали по деревням, и женщины, прикрепив картину к стене, раскрашивали одежду и др. предметы, следуя указаниям художника, к-рый на черно-белом эскизе спец. знаками (элементами иероглифов) обозначал нужный цвет. Наиб. способным и опытным поручали «открыть лицо» (*кай лянь*): наносить на лица персонажей розовую краску, а потом рисовать брови, глаза, рот и нос. В Мяньчжу (пров. Сычуань) впервые печатали только черно-белый контур, а вся раскраска делалась вручную.

Народные картины разных местностей отличались не только техникой, но и худ. манерой. Считается, что в янлюцинских лубках заметнее влияние профессионального иск-ва, нек-рых традиций сунской академич. живописи (см. **Хуа-юань**). Известно, напр., что в кон. XIX в. в Янлюцин был приглашен шанхайский художник Цянь Хуй-ань (1833–1911). Шаньдунские (из Вэйфана) лубки сохраняют больше черт наивного народного иск-ва (напр., в непропорциональном росте изображенных персонажей), чем янлюцинские. Никакого влияния профессиональной живописи нет в картинах, к-рые рисовали и печатали в деревнях. Рисовальщики лубков, как и профессиональные художники, руководствовались своими правилами, к-рые передавались изустно, но держались в тайне от чужих. Известному собирателю и исследователю кит. лубков Ван Шу-цуню (1923–2009) удалось записать немало правил от старых янлюцинских мастеров. Фактически все типы изображений строго регулировались. Правилами устанавливалось, напр., как рисовать военачальника («...нос как головка чеснока, рот словно таз с раскаленными углями, глаза барса, вертикальные брови, вид грозный») — особо заслуженного, к-рый станет правителем, или незначительного, или инородческого, некитайского; какой масти коня рисовать (всего 15 мастей) в зависимости от того, кто изображен на коне, — больших военачальников полагалось рисовать на вороных конях, вражеских — на синих и т.д. В правилах были закреплены способы изображения людей (голова должна была быть большой, а тело маленьким), пейзажа и утвари, использования красок разных цветов. Каждая мастерская сама готовила растительные и минеральные краски, сохраняя рецепты в тайне.

В зависимости от предназначения и формы различались: *мэнь-хуа* («дверные картины») — для охраны дома от злых духов; *дэн-хуа* («фонарные картины») — для наклеивания на фонари, к-рые изготовляли к Празднику фонарей (*юань-сяо*); *чуан-хуа* («оконные картины»), продолговатые и узкие, к-рые наклеивались над оконными рамами; круглые *юэ-гуан* («лунный свет»); *чжо-вэй* («картины для стола»), ромбической формы, заменяющие скатерть для новогоднего стола; *юй-хуа* («картины с рыбами») или *ган-хуа* («картины для чана»), наклеиваемые на чаны с водой или над ними, чтобы обеспечить наличие воды в доме; *цзяо-чэ вэй-цзы* («защита для паланкинов и телег»); *ню-цзы* («коровьи») — для коровника и кормушки; *шань-хуа* («веерные картины») — для наклейки на веера; *си-хуа* («радостные картины»), наклеиваемые по случаю сватовства, свадьбы или рождения сына.

По темам и объектам изображения *нянь-хуа* делятся на две осн. группы — неповествовательные и повествовательные. К группе неповествовательных относятся: охранительные, заклинательные, календарные, благопожелательные, назидательные, событийные, бытовые и пейзажные (виды городов и др.) картины, изображения «красавиц с сыновьями» (*ши-нюй ва-ва*), а также цветов, птиц и просто орнаментов, лубочные иконы *чжи-ма*. К повествовательным следует отнести литературно-фольклорные и театральные картины.

Охранительные картины должны были защитить их обладателей от разных напастей и бед. В основном это — изображения *мэнь-шэней*. Иногда на них даже ставили казенные печати, чтобы уберечь дом от воров, и такие лубки стоили дороже.

Нек-рые картины для защиты от воров наклеивали на внутр. сторону дверцы шкафа. К празднику Начала лета печатались спец. картины, оберегающие от «пяти ядоносов» (скорпионов, змей, сколопендр, ящериц-геккон и жаб), особо опасных в летнюю жару. Охранительную (противопожарную) функцию имели картины эротич. содержания, к-рые клеили на кухне рядом с очагом, где чаще всего начинается пожар. Считалось, что в результате соединения неба (мужского начала *ян* [*Л*]) и земли (женского начала *инь* [*Л*]) идет дождь, к-рый и гасит огонь. Заклинательные лубки близки по функции к охранительным, но на них изображали, напр., **Чжан тянь-ши** (Небесный наставник Чжан), к-рому поклонялись как повелителю всех темных сил. Он считался заклинателем бесов, оборотней и «пяти ядоносов», поэтому его изображали с чашкой селитрового вина и особой «коробкой первозданного хаоса» (*хунь-юань-хэ*), способной втягивать в себя нечисть, и чудодейственным мечом, окропленным заговоренной водой, для разрубания бесов. На лубках с его изображением, как и на др. заклинательных картинах, имеются печати с заклинательными знаками или формулами типа «защищаю дом, изгоняю бесов», а также символы пяти громов в виде окруженных пламенем барабанов, к-рые могут сжечь нечисть. В роли заклинателей изображали и др. персонажей, напр. обожествленного мужеств. военачальника III в. н.э. Гуань Юя (**Гуань-ди**).

На календарных лубках изображали бога очага **Цзао-вана**, одного или с супругой (в нек-рых местностях даже с двумя). В домах, где не было женщин, вешали картину с богом очага без супруги, так же поступали и в лавках. Считалось, что он следит за всем происходящим в доме, а 23-го или 24-го числа 12-го месяца отправляется на небо (церемония проводов заключалась обычно в сожжении картины с его изображением) и докладывает Верховному владыке Нефритовому государю Юй-хуан шан-ди (**Юй-ди**) обо всем хорошем и плохом. Чтобы он не говорил о плохом, его уста мазали сладкой кашицей. В верхней части лубка печатался календарь на весь год. По поверью, бог очага возвращается в дом в первый день Нового года. В этот день вешали на кухне его новое изображение. Были и др. типы календарных картин, напр. «девять девяток холодных дней» (81 — число дней традиц. сезона, когда на севере Китая стоят зимние холода). На них по кругу изображены нагие мальчики в поясах с белыми кружочками. Закрашивая в течение сезона кружки (всего 81), отмечали снежные или ясные дни. Если снежных дней было много, ждали хорошего урожая.

Наиб. многочисленными являются благопожелательные лубки. Самые популярные — с пожеланием рождения сыновей. По преданию, талантливых сыновей, к-рым суждена слава, приносит мифич. единорог **цилинь**. На картине из местности Дунпин пров. Шаньдун изображен двурогий *цилинь* и на нем мальчик. Благопожелательная символика усилена такими атрибутами, как слиток серебра (пожелание богатства) в правой руке мальчика, цветок лотоса в левой. Лотос (*лянь* [*З*]) звучит так же, как слово «непрерывно», и это пожелание, чтобы непрерывно рождались такие сыновья. На слитке изображен **Куй-син**, помощник бога лит-ры, в его правой руке обычно кисть, а в левой — чиновничья печать или ковш-мера зерна (пожелание достатка). Т.о., мальчику желают удачи на экзаменах для получения звания и чиновничьей должности.

К пожеланиям богатства относятся изображения **цай-шэней** — богов богатства, к-рые делились на гражданских и военных, **цзюй-бао-пэнь** («ваза, собирающая сокровища» — кит. эквивалента рога изобилия, *яо-цянь-шу* («дерево, с к-рого трясут монеты»). Богов богатства полагалось встречать в последнюю ночь 12-й луны. Готовились пельмени, форма к-рых напоминала имевшие хождение в виде денег слитки серебра, люди не ложились спать — ждали прихода *цай-шэня*, т.е. продавцов картин, к-рые стучались в дома и кричали: «*Цай-шэня* принесли!» Нек-рые покупали много изображений, чтобы испросить больше богатства. На второй день Нового года сжигали нераскрашенные лубочные иконы *чжи-ма* с изображением бога богатства. На *нянь-хуа* часто изображали приход *цай-шэня* в дом, где висит лубок, либо возвращение домой разбогатевшего на чужбине хозяина — «живого бога богатства». Изображали, и как на второй день Нового года встречают бога богатства. На лубках можно увидеть и летящего по небу монетного, т.е. украшенного вместо чешуек монетами, дракона, к-рый ниспосылает богатство. Пожилым людям желали долголетия, даря картины с изображениями бога долголетия **Шоу-сина** или даос. «восьми бессмертных» (**ба сянь**). Картины с изображением богов–покровителей волов и лошадей (**Ма-ван**; все ст. см. т. 2), как и *ню-цзы* — лубки для коровника, были пожеланием приумножения домашнего скота.

К назидательным картинам, по содержанию связанным с проповедью конф. морали, в первую очередь относятся лубки с изображениями популярных героев цикла «Эр ши сы сяо» («24 примера самоотверженного служения родите-

лям») по кн. Го Цзюй-цзина XIII–XIV вв., или наставления **Чжу Си** (см. т. 1, 4), знаменитого философа XII в., основателя **неоконфуцианства** (см. т. 1). К этой же категории следует отнести и картины, пропагандирующие, напр., согласие в семье, терпение или призыв к отказу от курения опиума.

В отличие от живописи с ее традиц. сюжетами, в нар. картине во 2-й пол. XIX — нач. XX в. появились листы, отражавшие события совр. истории: восстание *тайпинов* (1850–1864), франко-кит. войну (1884–1885), японо-кит. войну (1894–1895), восстание *ихэтуаней* (1899–1901) и т.п. К событийным относятся также лубки с изображением нового моста в Тяньцзине, отправки поезда из Шанхая в Сучжоу и т.п. Нередко рисовали, напр., велосипеды, хотя они давались художникам труднее всего, гл. обр. изображали девиц на велосипеде, что было совершенно необычным зрелищем. На лубках можно увидеть и др. заморские диковинки, напр., настенные часы, причем по закону парности изображения часто рисовали пару часов, справа и слева от середины стены. Появлялись картины с изображением иностранцев, напр., французов, едущих верхом по шанхайской набережной, или свадьбы в католич. храме. Художник, известный под псевд. Суншань дао-жэнь (Даос с горы Суншань), создавший в 1894 серию лубков с изображением представителей 72 профессий (продавцов разных товаров, гадателей и т.п.), нарисовал и удивительную для китайца сцену: жена европейца едет в паланкине, а муж идет рядом, написав наверху: «Какие у иностранцев странные нравы». Если бытовые картинки (**миньсу-хуа**) в то время не были чем-то особенным, а в кон. XIX в. рисованные на тонкой бумаге акварели изготовлялись специально для продажи иностранцам (**вайсяо-хуа**), то в лубке, печатавшемся для туземного потребителя, все это было внове. На бытовых лубках чаще всего изображали подготовку к встрече Нового года, гуляния, шествия и развлечения в Праздник фонарей и др.

Немногочисл. группу составляют лубки с видами городов и пейзажами, к-рые появились, судя по сохранившимся гравюрам, напечатанным в Сучжоу, в XVIII в. На них изображены разл. достопримечательности, напр., мост Десяти тысяч лет в Сучжоу, пагода Лэйфэнта в Ханчжоу, виды Нанкина и т.п. Картины (выс. ок. 1 м, шир. 50 см) выполнены чрезвычайно искусно, в них чувствуется влияние европ. иск-ва в изображении перспективы, что не было свойственным традиц. живописи. Среди сучжоуских гравюр XVIII в. встречаются и пейзажные, напр. «Сиху ши цзин» («Десять видов озера Сиху»). Поздние пейзажные лубки выполнены в более простой манере. Виды городов, напр. Тяньцзиня или Пекина, и пейзажи рисовали на лубках до сер. XX в.

Традиция изображения «красавиц с сыновьями» (обычно лет трех-четырех) на лубках восходит к сунской живописи, где подобные сюжеты были весьма популярны. Художники рисовали знаменитых красавиц древности (наиб. ранняя картина XI–XII вв. обнаружена П.К. Козловым при раскопках мертвого города Хара-Хото и хранится в Эрмитаже) и красавиц своего времени. Нек-рые картины можно датировать по одеяниям: красавицы древности — в старинных нарядах, остальные — в одеждах, к-рые носили во время создания лубка. Кроме красавиц из богатых домов, причесывающихся, или играющих на цитре, или любующихся птицей в клетке, с малолетним сыном рядом, рисовали и др. женщин, напр. молодых рыбачек, несущих корзину с рыбой, и также с ребенком рядом.

Отдельную группу составляют листы с цветами, вазами, старинными вещами и книгами, птицами, насекомыми, фруктами и овощами. Многие из них имеют благопожелательный смысл, так, персик — символ долголетия, рыба — достатка (слова «достаток» и «рыба» — омонимы), гранат — пожелание множества сыновей («зернышко» и «сын» — омонимы), бабочка *худе* — долголетия (*де* созвучно *кит.* слову «старец»). На орнаментальных нар. картинах, к-рые наклеивали над оконными рамами, растительный орнамент тоже содержал разл. благопожелания.

Особый тип представляют собой лубочные иконы *чжи-ма* (в совр. написании букв. «бумажная лошадь»). Это небольшие печатные изображения разл. божеств, в т.ч. богов–покровителей ремесел, напр., бога плотников **Лу Баня**, бога красильщиков **Гэ сянь-вэна**, бога лит-ры **Вэнь-чана** и др. (все ст. см. т. 2). В отличие от рус. икон их не вешали на стену, они были предназначены для сожжения при молении соответств. божеству, обычно в день его рождения, вместе с особыми бумажными (жертвенными) деньгами или их имитацией. Считалось, что такими деньгами божество может пользоваться в потустороннем мире.

Среди рус. лубков очень много юмористических и сатирических листов, в Китае такого рода нар. картины были редки. В мастерских печатали не только лубки, но и настольные игры, напр., игральные карты с изображением героев романа **«Шуй ху чжуань»** («Речные заводи»; см. т. 3) или предания о Белой змее.

В группе повествовательных *нянь-хуа* более раннее происхождение имеют литературно-фольклорные картины, иллюстрирующие эпизоды старинных романов. Кит. романы-эпопеи выросли на основе нар. сказа; после лит. обработки они

снова обрели популярность в народе благодаря сказителям *шошуды* и постановкам многочисл. драм, построенных на романных сюжетах. Больше всего лубков с эпизодами из «Саньго яньи» («Троецарствие», ок. 500). В эпопее 120 гл., и все значительные эпизоды представлены в разных вариантах на нар. картинах почти всех местностей. На большинстве из них изображены сцены из гл. 54 и 55, где описывается женитьба одного из главных героев, Лю Бэя, боровшегося с узурпатором **Цао Цао** (см. т. 3, 5), на сестре правителя царства У Сунь Цюаня. Очень популярен также эпизод «Хитрость с пустой крепостью» со знаменитым полководцем **Чжугэ Ляном** (см. т. 5), хитростью вынудившим врага к отступлению. Немало лубков создано по эпизодам романов «Шуй ху чжуань» и **«Си ю цзи»** («Путешествие на Запад»). Роман **«Хун лоу мэн»** («Сон в красном тереме»; обе ст. см. т. 3), не связанный с нар. преданиями и описывающий жизнь большой аристократич. семьи, не мог быть предметом устного сказа и совсем не был известен сельскому населению, поэтому лубки с эпизодами из романа продавались только в городах.

Театральные лубки (*сичу нянь-хуа*) с изображением театральных сцен появились, скорее всего, к кон. XIX в. Очень часто один и тот же эпизод из романа может быть представлен на лубке и в виде картины–иллюстрации к роману, и в виде театр. постановки, во втором случае вместо терема будет нарисован стол, на к-ром стоит героиня, или вместо лодки — человек с веслом. Характерным для театральных лубков является и наличие грима на лицах героев, хотя такое встречается и на картинах–иллюстрациях к романам. Стоит отметить, что ранние лубки по пьесам не относятся к *сичу нянь-хуа*, напр., на сохранившейся нар. картине XVIII в. по драме **Ван Ши-фу** (1295–1307; см. т. 3) «Си сян цзи» («Западный флигель») события изображены как на литературно-фольклорных лубках, на ней нет и намека на театр. сцену.

В кон. XIX в. в Сучжоу и Шанхае появились лубочные театр. афиши, на к-рых изображалась сцена и гл. герои пьесы, сбоку писали название труппы и драмы. Театральные лубки отличаются особой красочностью. Когда в 1913 в Москве была устроена 1-я выставка лубков разных стран, газеты отмечали яркость именно кит. театральных лубков.

Кроме обычных театральных лубков рисовали картины, на к-рых пьесу разыгрывали мальчики (*вава си*). Актеры считались людьми талантливыми (несмотря на их чрезвычайно низкий статус в старом Китае, где актер или его сын не мог сдавать экзамены на чиновничью должность), и такой лубок с мальчиками-актерами содержал пожелание, чтобы сыновья выросли талантливыми. И конечно, на театральных картинах отражена особая сценическая символика жестов и предметов.

Расшифровка символики и сюжетов нар. картины была одной из главных задач В.М. Алексеева во время его первой поездки в Китай (1906–1909), писавшего, что «ребус народной картины весьма труден для истолкования даже опытному китайскому грамотею». Система благопожелательных символов гл. обр. основана на словах-омонимах. Напр., «олень» (*лу* [*2*]) — омоним слова «карьера», т.е. изображение оленя является пожеланием успехов в карьере и высокого жалованья; «обезьяна» (*хоу* [*5*]) — омоним слова «князь», соответственно картина с обезьяной — пожелание стать князем; «головной убор» (*гуань* [*6*]) — омоним «чиновника», следовательно, изображение этого головного убора — пожелание стать чиновником. Др. символы: корица (*гуй* [*14*]) — символ знатности, лук (*цун* [*1*]) — ума, ваза (*пин* [*4*]) — пожелание спокойствия, веер (*шань* [*5*]) — добра, губной органчик (*шэн* [*6*]) — рождения сыновей, и т.д. Все эти символы встречаются также в сочетаниях с другими или в составе разл. словесных формул. Напр., сидящая на спине лошади обезьяна — по-кит. *машан хоу*, такое изображение означает пожелание «сразу стать князем» (*машан* — «сразу»). Нек-рые символы основаны не на омонимии, а на др. ассоциациях и значениях. Напр., в Китае царем цветов считается пион и его изображение символизирует богатство и знатность. Журавль-**хэ [4]** является символом долголетия, т.к. в легендах даос. «бессмертные» (**сянь [1]**; обе ст. см. т. 2) возносятся на них в небеса. Мандаринские уточки *юаньян* с древности считаются символом неразлучной семейной пары, павлин *кунцюэ* — символом счастья. Изображение мальчиков, у к-рых одна нога обута, а другая — босая, есть пожелание, чтобы в будущем году было поровну солнечных и дождливых или снежных дней.

Сейчас в Китае делается многое по программе «Спасение и сохранение нар. искусства», издаются исследования и альбомы лубков разных местностей. В 20-томной серии альбомов «Чжунго мубань няньхуа цзичэн» («Свод китайских ксилографических народных картин»), к-рая выходит с 2005 в Пекине, 18 томов составлены по кит. лубочным центрам и два — по крупнейшим заруб. собраниям *нянь-хуа* (Россия, Япония). В нек-рых центрах, напр. в Янлюцине, Чжусяньчжэне под Кайфэном, Вэйсяни (пров. Шаньдун), Уцяне (пров. Хэбэй), Мяньчжу (пров. Сычуань), созданы музеи *нянь-хуа*, там же налажено печатание картин с деревянных досок.

***** Янлюцин няньхуа цзыляо цзи (Собрание материалов по народным картинам из Янлюцина) / Сост. Ван Шу-цунь. Пекин, 1959; *Го Ли-чэн и др.* Чжунхуа миньсу баньхуа (Китайские этнографические гравюры). Тайбэй, 1977; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь 21. Няньхуа (Полное собрание китайского искусства. Сер. Живопись. Т. 21: Народные картины) / Сост. Ван Шу-цунь. Пекин, 1985; Сучжоу Таохуау мубань няньхуа (Ксилографические народные картины из Таохуау в Сучжоу). Нанкин–Гонконг, 1991; Чжунго миньцзянь няньхуа тулу (Иллюстрации к истории китайской народной картины) / Сост. Ван Шу-цунь. Т. 1–2. Шанхай, 1991; *Ван Шу-цунь.* Чжунго гудай миньсу баньхуа (Старинные китайские этнографические гравюры). Пекин, 1992; Сичу няньхуа (Театральные народные картины) / Сост. Ван Шу-цунь. Т. 1–2. Тайбэй, [1991]; Пекин, 2004; Сучжоу ханга. Тюкоку нэнга-но гэнрю (Сучжоуские гравюры. Источник китайских народных картин) / Сост. Такимото Хироюки и др. Токио, 1992; Вэйфан миньцзянь губэнь няньхуа (Уникальные народные картины из Вэйфана) / Сост. и ред. Ма Чжи-цян, Ван Цзя-мин. Цзинань, 1999; Янлюцин няньхуа. Миньсу, шэнхо цзюань (Народные картины из Янлюцина. Обычаи и быт) / Сост. Ван Шу-цунь. Кн. 1–2. Тайбэй, 2001; Чжусяньчжэнь мубань няньхуа (Ксилографические народные картины из Чжусяньчжэня) / Сост. Чжан Цзи-чжун. Чжэнчжоу, 2002; Вэйфан миньцзянь губэнь няньхуа (сюй цзи) (Уникальные народные картины из Вэйфана. Продолжение) / Сост. и ред. Ма Чжи-цян, Пэн Син-линь. Цзинань, 2003; Чжунго мубань няньхуа цзичэн (Свод китайских ксилографических народных картин). Янлюцин. Мяньчжу. Янцзябу. Таньтоу. Хуасянь. Нэйцю. Уцян. Гаоми. Чжусяньчжэнь. Элосы цанпин цзюань (Произведения из российских собраний / Сост. Ли Фу-цин [Рифтин]) / Гл. ред. Фэн Цзи-цай. Пекин, 2005–2009; Китайская народная картина: Каталог выставки / Сост. Кузьменко Л.И., пер. и расшифр. сюжетов Б.Л. Рифтин. М., 1987; *Eliasberg D.* Imagerie populaire chinoise du Nouvel an // Arts asiatiques. T. 35. P., 1978; Chinese Popular Prints / Selection and text M. Rudova. Leningrad, 1988; *Laing E.J.* Art and Aesthetics in Chinese Popular Prints: Selections from the Muban Foundation Collection. Ann Arbor, 2002. ****** *Виноградова Т.И.* Изображение батальных сцен на китайской театральной народной картине-*няньхуа* // ПП и ПИКНВ. 1988. Ч. 1. М., 1990, с. 148–154; *она же.* Изображение животных на китайской театральной народной картине // XIX НК ОГК. Ч. 2. М., 1988, с. 64–70; *она же.* Изображение традиционной городской архитектуры на китайской театральной народной картине // Городская художественная культура Востока: Сб. статей. М., 1990, с. 28–37; *она же.* Китайская народная картина-*няньхуа*: проблемы систематизации и периодизации // XVII НК ОГК. Ч. 2. М., 1986, с. 50–55; *она же.* Китайская театральная народная картина в системе жанров народной картины *няньхуа* // XX НК ОГК. Ч. 2. М., 1989, с. 255–259; *она же.* Китайский народный театр на китайской народной картине (театральные *няньхуа* как источник изучения традиционной культуры Китая). Автореф. канд. дис. СПб., 2000; *она же.* Надписи на китайской театральной народной картине // ПП и ПИКНВ. XXIV. Ч. 1. М., 1991, с. 126–133; *она же.* Пейзаж на китайской театральной народной картине // ПП и ПИКНВ. 1985. Ч. 1. М., 1987, с. 74–77; *она же.* Театр и дети (по материалам китайской театральной народной картины *няньхуа*) // XXI НК ОГК. Ч. 1. М., 1990, с. 207–212; *она же.* Театральная народная картина: зарождение традиции иллюстрирования литературных произведений // XXII НК ОГК. Ч. 1. М., 1991, с. 105–108; *она же.* Театральная народная картина и запреты на драму в империи Цин // XIX науч. конф. по историографии и источниковедению истории стран Азии и Африки: Тезисы докл. СПб., 1997, с. 25–26; *она же.* Театральная *няньхуа* и пекинская музыкальная драма // ПП и ПИКНВ. 1985. Ч. 1. М., 1986, с. 109–113; *Гаранин И.П.* Китайский антихристианский лубок XIX в. // Ежегодник Музея истории религии и атеизма. Т. 4. М.–Л., 1960, с. 403–426; *он же.* Китайский благопожелательный лубок из коллекции В.М. Алексеева // Там же. Т. 5. М.–Л., 1961, с. 315–327; *Меньшиков Л.Н.* Китайские коллекции акад. В.М. Алексеева (лубок, эстампаж, почтовая бумага и художественный конверт) // Страны и народы Востока. Вып. 1. М., 1959, с. 302–313; *Муриан И.Ф.* Китайский народный лубок. М., 1960; *она же.* Пути развития бытового жанра в старом китайском лубке. Автореф. канд. дис. М., 1956; *Овсянникова Е.Б.* Из истории первых выставок лубка // Советское искусствознание. Вып. 20. М., 1986; *Рифтин Б.Л.* Праздничные картинки няньхуа. Редкие китайские лубки из фондов РГБ // ВК. 2002. № 2 (9), с. 104–119; *он же.* Символика китайского народного искусства (няньхуа) // Проблемы изучения, сохранения и использования искусства вырезки: Материалы междунар. симпозиума. Домодедово, 2006, с. 75–85; *он же.* Сказ об У Суне и народная картина // Проблемы литератур Дальнего Востока: Сб. материалов III Междунар. науч. конф. Т. 2. СПб., 2008, с. 100–111; *Рудова М.Л.* Китайская театральная лубочная картина // ТГЭ. Т. 2. Л., 1958, с. 239–251; *она же.* Коллекция академика В.М. Алексеева // Сообщения Гос. Эрмитажа. Т. 19. Л., 1960, с. 38–41; *она же.* Няньхуа с религиозными сюжетами (по ленинградским собраниям) // Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока. Л., 1975, с. 98–111; *она же.* Символика в китайском искусстве по народным новогодним картинам «няньхуа» // ТГЭ. Т. 7. Л., 1969, с. 249–267; *она же.* Систематизация китайских новогодних картин (няньхуа) ленинградских собраний // Там же. Т. 5. Л., 1961, с. 286–298; *Бо Сун-нянь.* Чжунго няньхуа ши (История китайской народной картины). Шэньян, 1986; *Ван Шу-цунь.* Чжунго миньцзянь мэйшу ши (История китайского народного искусства). Гуанчжоу, 2004; *он же.* Чжунго няньхуа фачжань ши (История развития китайской народной картины). Тяньцзинь, 2005; *он же.* Чжунго няньхуа ши (История китайской народной картины). Пекин, 2002; *Ли Фу-цин* (*Рифтин*). Саньго гуши няньхуа тулу (Иллюстрированное описание народных картин на темы Троецарствия). Ч. 1–2 // Лиши вэньу. Тайбэй, 1999, цз. 9, № 11, с. 31–50; № 12, с. 5–22; Чжунго миньцзянь мэйшу цыдянь (Словарь китайского народного искусства) / Под. ред. Чжан Дао-и. Нанкин, 2001; *Day C.B.* Chinese Peasant Cults: Being a Study of Chinese Paper Gods. 2nd ed. Taipei, 1969; *Flath J.A.* Nianhua, Art, and History in Rural North China, Toronto, 2004; *Goodrich A.S.* Peking Paper Gods: A Look at Home Worship. Nettetal, 1991 (Monumenta Serica Monograph Series, 23); *Lust J.* Chinese Popular Prints. Leiden, 1996.

См. также лит-ру к ст. **В.М. Алексеев — первый ученый–собиратель картин *нянь-хуа*** в Общ. разд.

Б.Л. Рифтин

ОУЯН СЮНЬ

歐陽詢

Оуян Сюнь, Оуян Синь-бэнь. 557, Линьсян, окр. Таньчжоу (совр. Чанша, пров. Хунань), — 641, Инчжоу (совр. Фуян, пров. Аньхой). Видный ученый и сановник, старший из тройки самых выдающихся каллиграфов начального этапа правления дин. Тан (618–907), в к-рую входят также **Юй Ши-нань** и **Чу Суй-лян**. Оуян Сюнь обладал феноменальной эрудицией. За свои заслуги получил звание академика *бо-ши* при дворе дин. Суй (581–618). Первый танский имп. Гао-цзу (618–627) отнесся к Оуян Сюню как к великому ученому мужу, что обеспечило ему высокое положение и при новом правлении. К каллиграфич. поручениям двора Оуян Сюнь относился столь же ответственно, как и к своим обязанностям политика. Прижизненная слава Оуян Сюня распространилась далеко за пределы Китая. Посольства из Кореи получали специальные задания по приобретению его работ, к-рые использовались как эталоны для обучения в корейских учеб. центрах.

Оуян Сюнь упорно совершенствовался в почерках *чжуаньшу* и *лишу*, что позволило ему выработать высокую технику письма уставом. Индивидуальность его стиля базировалась на разработанной им комбинации почерка *лишу* и техники «двух Ванов» (**эр Ван** — **Ван Си-чжи** (см. т. 3) и Ван Сянь-чжи). Автор ряда теоретич. сочинений, среди к-рых наиб. влияние на развитие каллиграфич. эстетики оказали трактаты: «Сань ши лю фа» («Тридцать шесть норм»), «Ба цзюэ» («Восемь тайн»), «Юн би лунь» («Беседы о применении кисти») и «Чуань шоу цзюэ» («Наставления в тайном»).

Был автором большого числа стел (**бэй [4]**), к-рые в наши дни известны только по оттискам периода Сун (960–1279) и более позднего времени. Надпись на стеле, посвященной памяти именитого сановника дин. Суй, «Хуанфу Дань бэй», была сделана в 630 почерком *кайшу*. Знатоки превозносили устав Оуян Сюня не только за безупречную технику письма, но и за отражение в его каллиграфии высоких этических норм мастера. Из трактата в трактат подчеркивалось, что его вертикальные черты бескомпромиссно отвесны и прямы, как ствол мощного дерева; его крюки угловаты и упруги, словно согнутые железные брусья; все черты самодостаточны и подобны пикам горного хребта. Легендарную известность приобрела стела, созданная 76-летним Оуян Сюнем в 632 по указанию имп. Ли Ши-миня (**Тан Тай-цзун**; см. т. 4, 5) для его загородного дворца «Девять свершений» на горе Тяньтай. Стела «Цзю чэн гун бэй» («Стела „Дворца девяти свершений“») была написана почерком *кайшу* — 24 столбца по 49 иероглифов в каждом. Это произведение ценилось знатоками за «сочетание грации змеи с силой воина». По сравнению с предыдущей стелой пластика черт менее монументальна, однако их энергетич. наполнение очень высоко. Несмотря на то что черты прописаны тонко, каждая из них выглядит как туго закрученная, готовая к выстрелу пружина, потенция удара к-рой способна «сокрушить горы». Тем удивительнее мастерство композиционного расчета каллиграфа, благодаря к-рому удерживается баланс распора этих мощных векторов сил. В любой черте художник добивается пластич. разнообразия, что делает его каллиграфию очень насыщенной. Оуян Сюню удалось приблизиться к совмещению полярных техник письма, составлявшему тайну совершенства пластики устава Ван Си-чжи. Кит. знатоки определяют это как умение добиваться сходства с прямоугольной техникой письма без нее самой (*сы фан фэй фан*), как способность писать сходно с округлой техникой письма, не применяя ее на деле (*сы юань фэй юань*). Свиток из пекинского Музея Гугун «Бу шан те» («Манускрипт „Гадания [династии] Шан“») считается подлинным образчиком почерка *синшу* кисти Оуян Сюня. Он пишет наклонной кистью, в результате чего концы черт заострены. Конфигурация знаков прямоугольна и удлинена по вертикали. Каллиграф создает идеально сбалансированное движение внутри статичных образований, что и есть самое труднодостижимое в каллиграфич. пластике. Подобное мастерство свидетельствует о высокой духовности гармонично развившей себя личности.

***** Суй Тан У-дай шуфа (Каллиграфия [эпох] Суй, Тан, Пяти династий) / Под ред. Ян Жэнькая. Пекин, 1989; то же / Под ред. Ван Цзин-сяня. Пекин, 1998; Суй Тан У-дай му чжи (Погребальные эпитафии [эпох] Суй, Тан, Пяти династий) / Под ред. Гуань Да-чжуна. Пекин, 2002; Чу Тан шу лунь (Антология сочинений по каллиграфии Ранней Тан) / Под ред. Сяо Юаня. 2-е изд. Чанша, 2004. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Бао Бэй-у.* Чжунго шуфа цзяньши (Краткая история китайской каллиграфии). Шанхай, 1983; *Чжу Гуань-тянь.* Тан-дай шуфа (Каллиграфия эпохи Тан). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992.

В.Г. Белозёрова

ПАЙЛОУ

牌樓

Пайлоу, *пайфан* — триумфальная (мемориальная, декоративная) арка. В архаичном варианте существовала еще в поздний период родо-племенного об-ва, представляла собой простейшую конструкцию ворот в виде двух столбов и поперечной перекладины сверху, к-рые устанавливали перед входом в поселение или сооружением, имевшим важное значение. В окончательно сложившемся виде *пайлоу* представляет собой арку с тремя и более проемами, каркас к-рой образуют столбы на резных каменных постаментах и поперечные связи. В качестве строительного материала широко используются дерево, кирпич, камень, глазурованная керамика, глазурованная черепица для оформления кровли. Заполнение пространства между поперечными балками, завершение колонн, как и завершение арочных проемов, цветовое украшение и росписи выполнялись в стиле парадных сооружений. Использование двух названий для одного архитект. типа сооружения обусловлено различным оформлением верха: у *пайлоу* он завершен крышей, характерной для павильона. Выделяются два вида декоративных арок: южный (легкий, утонченный, «женский», в осн. использовался в садово-парковой арх-ре, популярен в Сучжоу) и северный (строгий, монументальный, «мужской», характерен для храмовых, дворцовых, погребальных комплексов).

В городах *пайлоу* выполняли декоративную функцию и служили также указателями, их ставили на пересечении гл. магистралей, в местах расположения административных, торговых кварталов. Напр., в Пекине (**Бэйцзин**) сохранились названия улиц: *Дун сы пайлоу цзе* (Арочные улицы в [р-не] Дун сы), *Си сы пайлоу цзе* (Арочные улицы в [р-не] Си сы). На поперечных балках часто устанавливали мемориальные доски, на к-рых вырезали имена образцовых мужей империи, указывали важные факты их биографии, перечень заслуг и благочестивых поступков. «Назидательные» *пайлоу* были призваны воспитывать об-во в духе конф. идеологии и этики, демонстрировать обществ. уважение к предкам и ныне живущим, вызывать чувство гордости и самоуважения у местных жителей и почтение у приезжих. Одновременно *пайлоу* имели просветительское значение, т.к. в надписях часто содержались данные о численности населения города или поселка, кол-ве чиновников, добродетельных жен и почтительных дочерей.

Торжественные арки были важной частью храмовых, дворцовых и погребальных комплексов. Их сооружали либо прямо перед входом в гл. здание, либо во дворах на гл. оси. Чтобы подчеркнуть значимость сооружения, иногда возводили ряд *пайлоу*, как, напр., у могил императоров дин. Цин (1644–1911) — погребальный комплекс Силин (XVIII–XIX вв.). Большие плоскости в *пайлоу* покрыты резьбой, одним из ее мотивов является парящий в облаках дракон (**лун**; см. также т. 2) — символ императорской власти. Перед *пайлоу* на оси опор часто водружали на постаментах фигуры мифических животных. Влияние кит. *пайлоу* прослеживается в арх-ре Японии — воротах (яп. тории), к-рые с IV–VI вв. становятся обязательным элементом комплекса синтоистского храма. В отличие от *пайлоу*, тории возводились только из ценных пород дерева, их конструкция была предельно лаконична. В Японии, как и в Китае, иногда по дороге к храму ставили неск. ворот, что создавало впечатление сквозного легкого коридора.

В садово-парковой арх-ре *пайлоу* выполняли чисто декоративную функцию. Использовался как один вид строительного материала (дерево, камень), так и неск. видов одновременно. Образцом органичного сочетания кирпича, мрамора и керамики служат «глазурованные *пайлоу*» (XVIII в.) в пекинском парке Бэйхай (Северное море).

** *Ащепков Е.А.* Архитектура Китая. М., 1959; Всеобщая история архитектуры. Т. 9 Архитектура Восточной и Юго-Восточной Азии до середины XIX в. М.–Л., 1971; *Глухарева О.Н., Денике Б.* Краткая история искусства Китая. Л.–М., 1948; *Го Дай-хэн.* Чжунго чуаньтун цзяньчжудэ вэньхуа тэчжи (Специфика культурного содержания традиционной архитектуры Китая) // Цзяньчжу ши яньцзю луньвэнь цзи (Сб. научных статей по истории архитектуры). 1946–1996. Пекин, 1996; *Чжан Сю-фан.* Фанбяо (Мемориальные арки-ворота) // Чжунго да байкэ цюаньшу. Цзяньчжу, юаньлинь, чэнши гуйхуа (Большая китайская энциклопедия. Архитектура, садово-парковое искусство, градостроительство). Пекин–Шанхай, 1988; Чжунго гудай цзяньчжу вэньхуа (Культура древнекитайского зодчества). Пекин, 2005.

Н.Ю. Демидо

ПАНЬ ТЯНЬ-ШОУ

潘天壽

Пань Тянь-шоу. 1898, пров. Чжэцзян, — 1971. Художник, писал в жанрах *шань-шуй* («горы-воды») и *хуа-няо* («цветы-птицы»), каллиграф, мастер резьбы на печатях, поэт, видный теоретик иск-ва, почетный член Академии художеств СССР (1958). В 1920-е учился, а затем преподавал в Шанхайском худ. училище. С 1929 жил и работал в Ханчжоу, с 1949 — дир. Чжэцзянской Академии художеств. Внося в живопись элементы каллиграфич. почерков, прибегая к оригинальному асимметричному построению композиции, Пань Тянь-шоу создал особый монументально-строгий стиль, отмеченный крепостью, уравновешенностью и величественно-торжественным безмолвием. Большое место в его тв-ве занимает «живопись пальцем» (*чжитоу-хуа*), изв. мастерами к-рой ранее были **Гао Ци-пэй** и Чжу Лунь-хань (1680–1760). Написал ряд теоретич. работ, касающихся разных сторон живописи **вэньжэнь-хуа**, «живописи пальцем», каллиграфии на печатях, а также монографии по истории кит. живописи и каллиграфии. В Ханчжоу открыт мемориальный музей Пань Тянь-шоу.

***** *Пань Тянь-шоу.* Мэйшу вэньцзи (Тр. по искусству). Пекин, 1983. ****** *Виноградова Н.А.* Пань Тянь-шоу и традиции живописи гохуа. М., 1993; Пань Тянь-шоу шухуацзи (Собр. каллиграфии и живописи Пань Тянь-шоу). Т. 1–2. Пекин, 1982; *Сюй Цзянь-жун.* Дандай ши да хуацзя (Десять величайших художников нашей эпохи). Шанхай, 1995.

С.Н. Соколов-Ремизов

ПИНЦЗЮЙ

評劇

Пинцзюй — театр. жанр, региональный муз. театр, получивший распространение в сев.-зап. районах Китая. В конце правления дин. Цин (1644–1911) в деревнях уезда Луаньчжоу пров. Хэбэй пользовались популярностью песенно-танцевальные номера *ляньхуа ло*, затем они попали в г. Таншань, где преобразовались в таншанские напевы *таншань лоцзы*. Изначально на сцене выступали два актера, что сближало *пинцзюй* с сев.-вост. жанром *эржэнь чжуань* («танцевальные движения двух человек»).

В 1930-е *пинцзюй* сформировался как самостоятельный жанр, влияние на него оказали манера пения столичной оперы **цзинцзюй**, ударная музыка *банцзы* (см. **Банцзы дяо**) Хэбэя, а также театр теней Луаньчжоу. Видный актер и театр. реформатор Чэн Чжао-цай (1874–1929), чья игра на сцене определила актерскую манеру, характерную для *пинцзюй*, адаптировал, а также писал арии и пьесы для этого жанра, в частности, наиб. известную из них «Ян саньцзе гаочжуан» («Сестрица Ян предъявляет иск»), созданную на основе реальных событий.

Исполнительская манера, свойственная *пинцзюй*, требует особого внимания к пению, слова арий проговариваются четко и легко понятны на слух, игра актеров раскрепощенная, что сближает ее с незамысловатой игрой самодеятельных деревенских лицедеев, отсюда и огромная популярность жанра в сельской местности. *Пинцзюй* относится к разновидности ритмического театра (*баньши си*), наиб. распространенные такты: медленный, рассеянный и на «два-четыре». Существуют два поджанра — «восточный» и «западный». Большее распространение получил первый. «Западный» *пинцзюй* также называется «пекинскими прискоками» (*бэйцзин бэньбэн*), они сформировались под влиянием «восточных» и местных напевов, исполняются высоким надрывным голосом; отбиваемый на ударных инструментах ритм разнообразен. Этот поджанр пользовался популярностью в ранний период республики, позже был почти забыт. После 1949 жанр *пинцзюй* претерпел ряд реформ, в частн., были внесены изменения в тональность арий мужских амплуа.

****** *Серова С.А.* Пекинская музыкальная драма. М., 1970; *она же.* Китайский театр и традиционное китайское общество. М., 1990; *Сорокин В.Ф.* Китайская классическая драма // Классическая драма Востока. М., 1976; Чжунго сицюй (Китайский театр) / Под ред. Чжан И-хэ. Пекин, 1998; Чжунго сицюй цюйи цыдянь (Словарь музыкальной драмы и песенно-повествовательного искусства Китая). Шанхай, 1981.

Е.А. Завидовская

ПУСЯНЬ СИ

莆仙戲

Пусянь си — театр. жанр, региональный муз. театр пров. Фуцзянь. Именуется по названиям двух уездов этой провинции (Путянь и Сянью), где был изначально распространен, исполнение велось на диалекте местности Синхуа. Ист. документы свидетельствуют о родстве *пусянь си* с *бай си* («сто игрищ»), возникшим еще в эпоху Хань. Жанр *пусянь си* сохранил много архаичных элементов. Так, музыка и содержание пьес содержат немало элементов из сунских «южных пьес» *наньси*, кол-во амплуа, как и в них, ограничено. Манера пения называется «переливами из Синхуа», в ней чувствуется влияние народных шутливых песенок и буд. песнопений, а также сунских «больших арий» *да цюй*. Движения актеров отточены и строги, явно прослеживается влияние кукольного и теневого театров. В репертуаре *пусянь си* насчитывается ок. пяти тыс. номеров, среди них 80 сохранили почти в неизменном виде облик сунских и юаньских пьес. Наиб. известностью пользуются произведения «Чжуанъюань юй цигай» («Победивший на экзаменах и нищий»), «Туаньюань чжи хоу» («После воссоединения»), «Чунь цао чуан тан» («Весенняя трава в ритуальном зале»).

** *Серова С.А.* Пекинская музыкальная драма. М., 1970; *она же.* Китайский театр и традиционное китайское общество. М., 1990; *Сорокин В.Ф.* Китайская классическая драма // Классическая драма Востока. М., 1976; Чжунго сицюй (Китайский театр). Под ред. Чжан И-хэ. Пекин, 1998; Чжунго сицюй цюйи цыдянь (Словарь музыкальной драмы и песенно-повествовательного искусства Китая). Шанхай, 1981.

Е.А. Завидовская

САНЬСИНДУЙ

三星堆

Саньсиндуй — один из важнейших археологич. памятников Китая II тыс. до н.э. Находится на терр. одноименной местности в уезде Гуанхань пров. Сычуань.

В результате археологич. работ, начавшихся еще в 1930-х, на терр. Саньсиндуя был вскрыт масштабный комплекс общей площадью 17 кв. км, состоящий из четырех стратиграфич. слоев, датируемых 2800–1000 до н.э. Два нижних слоя содержали изделия (в первую очередь керамические), указывающие на существование местной общности, родственной южн. и вост. неолитическим культурам (расположенным соответственно в р-нах среднего течения р. Янцзы и на Шаньдунском п-ове) или близкой тем культурам, к-рые находились с двумя последними в постоянных контактах. Третий слой, восходящий к 2100–1400 до н.э., т.е. хронологически совпадающий с общностью Эрлитоу (1900–1600 до н.э.) в р-нах среднего течения р. Хуанхэ и с ранним этапом находившегося там же древнейшего кит. гос-ва Шан-Инь (XVII–XI вв. до н.э.), содержал в себе остатки городища. Занимавшее площадь 3,5 кв. км и обнесенное мощной стеной (выс. 4–6 м, шир. у основания 40 м, вверху — 20 м), оно по масштабу сопоставимо с раннеиньскими городами, включая **Эрлиган**. Вместе с тем ему присущи и нек-рые специфич. особенности: гор. стена была выполнена не в глинобитной технике, а сложена из керамич. брусков, высушенных на воздухе; здания на его территории имели не только прямоугольную, но и круглую форму. Найденные вещи — керамика, бронзовые сосуды — тоже в целом совпадали с их эрлитоускими и раннеиньскими аналогами, но различались с ними в деталях форм и декора. Указанные археологич. материалы, по-видимому, позволяют полагать, что в 1-й пол. II тыс. до н.э. в Саньсиндуе находился администр. центр региональной культурной общности, к-рая, имея местное происхождение, в дальнейшем развивалась под определяющим влиянием древнейших кит. государственных образований и, возможно, состояла в вассальной зависимости от правителей Эрлитоу, а затем и Шан-Инь.

Поисковые работы в 1986 принесли поистине сенсационные находки: в 450 м к северу от южн. части гор. стены на расстоянии 30 м друг от друга были вскрыты две ямы, обозначенные как «К1» и «К2». Глубиной приблизительно 1,5 м (146–164 и 140–168 см), они имели почти вертикальные стенки и утрамбованную нижнюю поверхность, т.е. были заранее подготовленными схронами. В обеих ямах находилось в общей сложности 869 предметов, относящихся к XIII–XI вв. до н.э., самые ранние из них датируются 1250 до н.э. Примечательно совпадение даты их изготовления с ключевым для гос-ва Шан-Инь ист.-полит. событием — переносом столицы из правобережной зоны р. Хуанхэ на окраину ее левобережного р-на (вблизи совр. г. Аньян, пров. Хэнань; см. т. 2 **Иньсюй**). Чем было вызвано это событие, произошедшее, согласно новейшим расчетам, в 1300 до н.э., остается не ясным.

В «К1» были складированы в основном бронзовые сосуды, нефритовые украшения, предметы ритуально-церемониального назначения и ритуальное оружие. В подавляющем большинстве они были, очевидно, привозными, иньскими, изделиями и предметами местного производства, выполненными по иньским образцам. В «К2», под слоем слоновьих бивней, были спрятаны абсолютно необычные вещи, среди них произведения бронзовой пластики и предметы, отделанные золотом. Мн. изделия имели серьезные повреждения, на нек-рых сохранились следы огня, в результате чего возникает впечатление, что их прятали в спешке, пытаясь спасти во время какой-то катастрофы. В «К2», видимо, поместили предметы, к-рые представляли особую ценность для их обладателей.

Бронзовая пластика включает в себя монументальную трехмерную фигуру, бюст, 54 изображения человеческих голов, несколько антропоморфных статуэток, 20 «масок», изображения зооморфных и фантастич. существ, а также пластические композиции, образующие «алтарь» и модели деревьев. Монументальная фигура стоящего человека (выс. 172 см) возвышалась на сложном по композиции постаменте, образованном подставкой на четырех скульптурных ножках в виде стилизованных слоновьих голов с загнутыми хоботами и основанием в форме усеченной пирамиды (общая выс. 262 см, вес 180 кг). Удивительная для др.-кит. бронзолитейного производства тонкость литья позволила создателям этого произведения скрупулезно воспроизвести все нюансы внешн. облика персонажа, включая элементы костюма. Фигура облачена в длинное, доходящее сзади до щиколотки, одеяние, на первый взгляд похожее на кит. халат *пао* [*1*], к-рый уже существовал в иньскую эпоху (см. Общ. разд. **Костюм**). Однако примечательно наличие в нем ряда специфич. особенностей: одеяние имеет правый запах (а не левый, принятый в кит. костюме), его полы разной длины, шейный вырез сзади имеет треугольную форму, пояс (как обязательный элемент костюма) отсутствует. Голову персонажа венчает убор, подобный тиаре, к-рый не совпадает ни с одним из вариантов др.-кит. головных уборов, известных по лит. описаниям и худ. изображениям. Тиара и одеяние покрыты геометрич. орнаментом и стилизованными изображениями зооморфно-фантазийных существ. Часть элементов узора имеет отдаленное сходство с популярными мотивами декора иньских бронз, напр., с «узором грома», *лэй-вэнь*, изображениями змеевидного дракона-*куй* (см. Общ. разд. **Бронза**). Вместе с тем если в иньской орнаментике господствовал принцип зеркальной симметрии (см. **Инь-дай ды ишу**), то в данном случае отделка одеяния намеренно асимметрична: на левой стороне халата узор расположен по вертикали, на правой — по горизонтали. В мочках массивных ушей трапециевидной формы проделаны большие круглые отверстия, видимо, для серег, к-рые, как принято считать, в качестве индо-буддийского заимствования вошли в употребление в Китае не ранее III–IV вв. Руки статуи с непропорционально большими ладонями согнуты, причем левая ладонь сжата в кулак, словно удерживая какой-то удлиненный предмет изогнутой конфигурации, вероятно, слоновий бивень. Босые ноги человека украшены ножными браслетами, что вновь противоречит обычаям китайцев. Большинство исследователей сходятся во мнении, что это произведение является скульптурным портретом местного правителя или духовного иерарха.

В бронзовом бюсте (выс. 40,2 см, вес 1046 г) воспроизведен человек в специфич. головном уборе, отдаленно напоминающем шлем. В задней части «шлема» укреплены три чуть изогнутые и расходящиеся «веером» конструкции. В манере исполнения рук эта вещь совпадает с монументальной фигурой.

Миниатюрная пластика представлена несколькими статуэтками (выс. до 3 см), нек-рые из них (напр., человек в коленопреклоненной позе) перекликаются с иньскими нефритовыми и каменными фигурками, другие (вроде статуэток, изображающих человека, преклонившего одно колено, или персонажа в одеянии, похожем на тунику) представляют собой образцы, уникальные для иск-ва эпохи Шан-Инь.

Бронзовые головы (выс. 35–50 см), выполнены в целом по единой иконографич. схеме, но серьезно расходятся в характере трактовки верхней части головы и наборе доп. деталей. В результате в совр. исследованиях они разделяются на 8 различных типов. Одни имеют плоский верх, к-рый может быть охвачен горельефной полосой, воспроизводящей особым образом уложенную прическу или головное украшение, сплетенное, наподобие венка, из тканых или металлических полос. Др. головы имеют округлую выпуклость в области темени и дополнены различными элементами, в к-рых угадываются изображения головных уборов в виде тиар или маленьких, плотно облегающих макушку шапочек, а также головной повязки, заканчивающейся узлом с большим бантом на затылке. В нек-рых случаях показана спускающаяся по спине коса, уши пронизаны отверстиями (от одного до трех).

На некоторых головах остались фрагменты тонкого золотого листа, образующие подобие масок, наполовину скрывающих лицо. Следовательно, их созда-

тели владели техникой обкладки бронзовой поверхности золотом, к-рая является предшественницей золочения. Помимо упомянутых скульптур, среди саньсиндуйских вещей присутствовало еще неск. отделанных в аналогичной технике предметов, в т.ч. деревянный жезл (выс. 14,2 см), обшитый золотым листом, на поверхности к-рого выгравирован орнамент, сочетающий стилизованные изображения человеческих лиц, рыб и хищных птиц.

Бронзовые «маски» по размеру подразделяют на три серии, а по худ. особенностям — на пять морфологич. типов. Самая крупная из них достигает 138 см в высоту, еще две вещи — выс. 80 см (вес каждой 20 кг); размер остальных «масок» колеблется от 20 до 50 см. Ряд масок, объединенных в «тип V», дополнен сложной вертикальной конструкцией, закрывающей носовую часть лица и возвышающейся в виде навершия.

Во всех скульптурах воспроизведен единый иконографич. образ, видимо, восходящий к общему антропологич. типу. Он характеризуется, во-первых, большими миндалевидными глазами, наружные углы к-рых сильно скошены вверх, доходя почти до висков, а глазные яблоки непропорционально велики и округлы (в ряде масок они трактованы в виде сильно выступающих цилиндров). Глаза дополнены широкими бровями. Во-вторых, лицо имеет тонкогубый, вытянутый, словно растянутый в улыбке, рот и скошенный плоский подбородок. Форма носа варьируется от чуть приплюснутого до «орлиного», с горбинкой у переносицы.

Зооморфная скульптура представлена изображением головы (выс. до 43,3 см) хищной птицы из семейства ястребиных и живой и реалистичной статуэткой петуха (выс. 10,3 см, дл. 14,3 см, вес 272 г). Следует отметить, что образы петуха и хищных птиц, за исключением совы, не были характерны для иньского иск-ва. В «натуралистичной» манере выполнена также фигура ползущей змеи, причем пресмыкающееся было показано в натуральную величину и характеризуется достоверной передачей всех естеств. примет (это изображение дошло расколотым на три части, дл. 54,8, 35,6, и 21,2 см).

В ряду зооморфно-фантастических скульптур примечательны неск. вещей. Во-первых, обращает на себя внимание статуэтка (выс. 12 см), венчающая предмет, похожий на скипетр. Она изображает фигуру с туловищем хищной птицы и человеческой головой, завершающейся конструкцией в виде оленьих рогов. Во-вторых, фигурка с мордой хищного зверя, козлиными рогами и змеевидным туловищем, украшающая непонятного назначения предмет цилиндрической формы (выс. 41,4 см). Упомянутые произведения показывают, что местные мастера в равной мере владели навыками создания реальных и фантастич. скульптурных образов.

Изделие, отождествляемое с алтарем, было реконструировано из отдельных фрагментов и деталей. В собранном виде оно представляет собой сложную скульптурную композицию, высотой около полуметра, состоящую из трех художественно оформленных ярусов. Нижний ярус образован скульптурой фантастич. существа, в облике к-рого сочетаются туловище хищника, рога парнокопытного и птичий хвост. Средний ярус включает в себя четыре фигуры стоящих и повернутых спинами друг к другу людей, к-рые, в свою очередь, служат опорами для конструкции из четырех пластин полусферич. формы, украшенных орнаментом. Верхний ярус образован кубом, на поверхности к-рого расположены рельефные фигуры стоящих людей, а над боковыми частями возвышаются парные пластические изображения фантастич. существ в виде рогатых хищных птиц.

Бронзовые модели деревьев представляют собой самые масштабные, многофигурные и сложные в технологич. отношении пластические произведения. Судя по найденным фрагментам, в «К2» находились четыре таких модели, но удалось восстановить только одну: 4-метровую конструкцию из фигурной подставки и «ствола», образованного неск. секциями полых труб, к к-рым прикреплены три расположенных друг над другом ряда изогнутых тонких труб, передающих ветви. К «ветвям», заканчивающимся стилизованными изображениями листьев и бутонов, прикреплены фигурки хищных птиц. Подставка украшена скульптурным изображением фантастич. существа, в облике к-рого преобладают черты хищника, что позволяет усматривать в нем «стража» дерева. По аналогии с подобными мотивами др. худ. культур эту модель, включающую в себя образы дерева, цветов, птиц и чудовища-«стража», правомерно интерпретировать в кач-ве изображения Древа жизни/бессмертия.

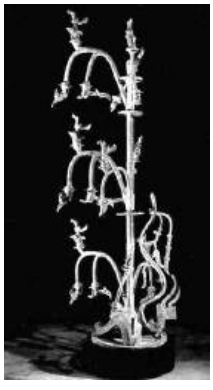
Среди бронзовых вещей присутствовали также предметы, не относящиеся к произведениям иск-ва, но примечательные в семантическом отношении. Это прежде всего бронзовые колеса с пятью спицами (диаметр ок. 85 см), в к-рых можно усмотреть предметы ритуального характера, имевшие солярную симво-

лику и одновременно указывающие на возможность знакомства их создателей с колесным транспортом. Др. категорию изделий составляют ромбовидной формы пластины (27,5–76,3×12,2–83,7 см), украшенные посередине выпуклым диском, что также позволяет отождествлять их с солярными символами. Судя по имеющимся отверстиям, пластины крепились к деревянной поверхности и, следовательно, могли служить украшением внешних стен или интерьера дворца, святилища.

Немалый интерес представляют разновидности саньсиндуйского оружия, внешне идентичные иньским секирам (*юэ* [*5*]) и клевцам (*гэ* [*6*]). В действительности саньсиндуйские секиры отличаются от иньских боевых топоров не только формой, но и важными технологич. деталями: они снабжены лезвием, заточенным с обеих сторон, и ушками, позволявшими насаживать лезвие на древко. Т.о., они были более надежным и эффективным оружием, чем иньские *юэ*, лезвие к-рых, заточенное только с одной стороны, вставлялось в расщепленное древко либо привязывалось или прибивалось к нему. Саньсиндуйские клевцы тоже имеют ушко для насадки, сильно вытянутую форму и зубчатые края, делающие их более опасными в бою, чем иньские *гэ*. Самой необычной стала находка нефритового меча (дл. 28 см), дополнением к-рой служит пара аналогичных бронзовых мечей (дл. 20,2 и 20,9 см), обнаруженных в 1989–1990 в окрестностях г. Чэнду и датируемых также кон. II тыс. до н.э. Следовательно, на юго-западе древнего Китая меч появился значительно раньше, чем в центр. р-нах, где его стали применять не ранее VIII в. до н.э. и, видимо, под влиянием военной практики кочевого, скифского, мира.

Саньсиндуйские бронзы отличаются от иньских и по хим. составу. Хотя в обоих случаях основными компонентами бронзового сплава являлись медь (*тун* [*5*]), олово (*си* [*11*]) и свинец (*цянь* [*6*]), их процентное содержание оказывается различным. Часть вещей сделана из сплава с высоким, сравнительно с иньскими бронзами, содержанием железа (*те*, до 3,42%), никеля (*не*, до 1,32%), фосфора (*линь*, до 2,12%), кремния (*гуй* [*13*], до 0,9%) и алюминия (*люй* [*7*], до 0,34%), тогда как висмут (*би* [*13*]), мышьяк (*шэнь* [*9*]) и сурьма (*ти* [*4*]), к-рые устойчиво входят в иньские сплавы, в саньсиндуйском бронзолитейном производстве практически отсутствуют. Указанные различия можно объяснить качеством природного состава руд. Однако такое объяснение не вполне распространяется на оружейные сплавы. Иньские оружейники использовали сплав с высоким содержанием свинца и олова (свыше 26%) — металлов, придающих бронзе не только тягучесть, желательную при выплавке сосудов, но и мягкость. Саньсиндуйский оружейный сплав состоит из 87–98,4% меди, а свинцовые и оловянные добавки иногда вообще не используются либо вводятся в него в малых дозах — до 1,64 и 7,98% соответственно, повышая прочность оружия. Неоспоримым доказательством достижений саньсиндуйского бронзолитейного производства служит также умение местных мастеров выплавлять тонкостенные бронзы и полые трубы, требующие особых технологич. приемов.

Анализ саньсиндуйских вещей позволяет заключить, что в сравнении с иньцами их создатели владели более совершенным бронзолитейным производством, оружейным делом и навыками работы с золотом, умели отливать монументальную скульптуру, а также располагали развитыми религиозными представлениями, нуждавшимися, в отличие от верований иньцев, в культовом изобр. иск-ве. В совр. научной лит-ре, прежде всего изданной в КНР, наиб. распространение получила гипотеза, что все эти вещи были сотворены представителями ранее неизвестной науке этнокультурной общности Шу, к-рая, возникнув из южных и юго-западных неолитич. культур, сохранила и приумножила самобытность местных обычаев и худ. традиций. На основании письм. сведений о легендарной древности и мифологич. сюжетов исследователи высказывают предположение о возможности сосуществования названной общности и древнейших гос. образований, допуская эпизоды военных конфликтов между ними. Такая трактовка предлагается, напр., для легенд о войнах **Хуан-ди** (см. т. 2), мифич. родоначальника кит. этноса и основоположника кит. государственности, с южными народностями, называемыми в письм. источниках «три *мяо*» (*сань мяо*). Изложенная гипотеза уязвима по мн. пунктам и не содержит внятного объяснения ни столь явных лакун в гипотетической истории общности Шу, к-рая как бы неожиданно проявила себя во 2-й пол. II тыс. до н.э. и столь же неожиданно затем исчезла; ни ее этнического и культурного своеобразия. Однако, независимо от подлинной этнокультурной характеристики создателей саньсиндуйских вещей, не вызывает особых сомнений тот факт, что их рациональные знания и худ. достижения оказали заметное влияние на культуру и иск-во иньцев. Известно, что как раз в XIII в. до н.э. иньское



бронзолитейное производство вступило в качественно новую фазу развития, ознаменовавшуюся резким повышением качества изделия и усложнением их орнаментации. Орнаментальный мотив *тао-те*, ставший типичным для декора иньских бронз, демонстрирует определенное морфологич. сходство с саньсиндуйскими антропоморфными изображениями. Влияние саньсиндуйского художества на др.-кит. искусство, вопреки неясности судьбы самой общности Шу, прослеживается и в более поздние века. Так, в I–II вв. н.э. в юго-западном регионе Китая и соседних с ним р-нах утвердился обычай помещать в погребения т.н. денежные деревья (**цянь шу**) и керамические светильники в виде деревьев, к-рые обладают очевидным конструктивным и худ. сходством с саньсиндуйской моделью «древа». Логично предположить, что традиция монументальной бронзовой скульптуры, зародившаяся в Китае, вероятно, в кон. I тыс. до н.э., тоже восходит к саньсиндуйскому бронзолитейному производству и изобр. искусству.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Дуань Юй.* Ба Шу цинтун вэньхуа ды яньцзинь (Эволюция бронзовой культуры [общностей] Ба и Шу) // ВУ. 1996, № 3; *Юй Вэй-чао.*Саньсиндуй Шу вэньхуа юй Сань мяо вэнь хуа дэ гуанси цзи ци чунбай нэйжун (Культура Шу в Саньсиндуе: ее связь с культурой трех *мяо* и ее верования) // ВУ. 1997, № 5; Das Alte China. Menschen und Götter im Reich der Mitte 5000 v. Chr. — 220 n. Chr. München, 1995; Ancient Sichuan. Treasures from a Lost Civilization / Ed. By R. Bagley. Wash., 2001; *Falkenhause L.* Some Reflections on Sanxingdui // Regional Culture, Religions, and Arts before the Seventh Century. Papers from the Third International Conference on Sinology. Taibei, 2002; Mysteries of Ancient China. New Discoveries from the Early Dynasties / Ed. by J. Rawson. L., 1996; *Shen Zhongchang.* A Preliminary Report on the Standing Bronze Figure from Sacrificial Pit Number Two, Sanxingdui // Early China. 1988, No. 13.

М.Е. Кравцова

СЕ ЦЗИНЬ

谢晋

Се Цзинь. 21.11.1923–18.10.2008. Шанхайский режиссер. Снимал с 1948, снял более 20 фильмов: «Нюйлань ухао» («Баскетболистка № 5»), «Хунсэ нянцзы цзюнь» («Красный женский отряд»; оба фильма были в прокате в СССР), «Утай димэй» («Сестры по сцене»), «Тяньюньшань чуаньти» («Сказание Заоблачных гор»), «Мумажэнь» («Табунщик»), «Гао шань-ся ды хуахуань» («Венки под высокой горой»), «Фужун чжэнь» («Поселок Лотосов»), «Япянь чжаньчжэн» («Опиумные войны»). Неоднократный лауреат китайских кинофестивалей. В лучших фильмах разрабатывал тему человека, страдающего под гнетом гос. или общинной диктатуры.

** *Торопцев С.А.* Трудные годы китайского кино. М., 1975; *он же.* Очерк истории китайского кино. М., 1979; *он же.* Свеча на закатном окне. Заметки о китайском кино. М., 1987; *он же.* Китайское кино в «социальном поле». М., 1993; *он же.* Се Цзинь как зеркало китайской модернизации // ААС. 1999, № 10; Дандай чжунго дяньин (Современное китайское кино). Т. 1–2. Пекин, 1989; Чжунго да байкэ цюаньшу. Дяньин (Большая китайская энциклопедия. Кино). Пекин, 1991; Чжунго дяньин да цыдянь (Большой словарь китайского кино). Шанхай, 1995.

С.А. Торопцев

СИЛИН БА ЦЗЯ

西泠八家

Силин ба цзя («восемь мастеров — [резчиков печатей] из Силина») — принятое в трад. истории кит. иск-ва объединение по профессиональному и географич. принципам мастеров дин. Цин (1644–1911), уроженцев окрестностей Силина (ныне в черте г. Ханчжоу, пров. Чжэцзян), что и определило наименование группы. В ее состав включаются: Дин Цзин, Хуан И, Си Ган, Цзян Жэнь, Чэнь Юй-чжун, Чэнь Хун-шоу (1768–1822), Чжао Чжи-чэнь и Цянь Сун. Сведения о большинстве представителей группы скудны.

Дин Цзин (Цзин-шэнь, прозв. Ваньча-соу, Гуюнь-шисоу, Дин-цзюйши, Дунь-дин, Лунхун-шаньжэнь, Мэйнун, Шэнтай-лаожэнь, Юйцзи-вэн, Яньлинь, Яньлинь-вайши. 1695, Цяньтан, ныне Ханчжоу пров. Чжэцзян, — 1765) — выдающийся мастер печатей, каллиграф, живописец и поэт, эксперт в области иск-ва. В резьбе печатей считается главой группы *Силин ба цзя*.

Хуан И (Да-и, Сяо-сун, прозв. Дае, Цюхэ. 1744, Цяньтан, ныне Ханчжоу пров. Чжэцзян, — 1801/1802) — изв. мастер печатей, литератор, каллиграф, художник. Состоял на гос. службе; как живописец работал в пейзаже и жанре *хуа-няо* (*хуа*),

«(живопись/изображения) цветов и птиц». Печати: *Бэй чи*, *Лао цзю*, *Лянь цзун ди цзы*, *Фу мэй цзянь*, *Хань хуа ши*, *Хуан цзю*, *Цзунь гу чжай* и др.

Си Ган (Чунь-чжан, прозв. Дунсинь-сяньшэн, Дунхуа-аньчжу, Де-е-*цзы*, Локань, Локань-вайши, Мэн-даоши, Мэнцюань-вайши, Саньму-цзюйши, Сидаоши, Те-шэн, Хэчжу-шэн. 1746, Цяньтан, — 1803) — резчик печатей, каллиграф, художник. В печатях следовал стилю Дин Цзина, в каллиграфии владел протоуставом *лишу*, полууставом *синшу* и скорописью *цаошу*; подражал **Ни Цзаню** и **Юнь Шоу-пину**. Как живописец изображал орхидеи и бамбук, но чаще работал в жанре *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», следуя традициям школы «четырех Ванов [эпохи] Цин» (**Цин сы Ван**). Печати: *Гу шуй*, *Дун хуа хэ*, *Лао цзю*, *Си цзю*, *Те шэн*, *Цуй лин лун*, *Чжэнь и цянь жэнь*, *Юн сун юань мо*, *Янь ло цзы*.

Цзян Жэнь (Цзе-пин, прозв. Кунши-цзюйши, Нюйчуан-шаньминь, Цзе-мин, Цзило-цзюйши, Шань-тан. 1743, Жэньхэ, ныне Ханчжоу, — 1795) — каллиграф и мастер печатей, последователь стиля Дин Цзина. Печати: *Мо доу цзянь ши*, *Ши цзунь шоу жэнь чжэ цзи*.

Чэнь Юй-чжун (Цзюньи, прозв. Цютан. 1762, Цяньтан, — 1802/1806) — изв. художник, занимался каллиграфией и живописью, писал орхидеи и бамбук. В резьбе печатей наследовал стили Дин Цзина и Вэнь Пэна (Шоу-чэн, прозв. Сань-цяо; печать: *Вэнь шоу чэн ши*. 1498, Чанчжоу, ныне Сучжоу пров. Цзянсу, — 1573) — выдающегося мастера печатей дин. Мин, сына прославленного художника **Вэнь Чжэн-мина**.

Чэнь Хун-шоу (Цзы-гун, прозв. Бо-цзы, Гун-фу, Гун-шоу, Ихэ, Лао-мань, Мань-гун, Мань-шэн, Сюйси-юйинь, Цзягу-тинчжан, Чжуншисюань, Чжунъюй-даожэнь, Чжунъюй-сяньли, Чжунъюй-шаньгуань, Чжунъюй-шанькэ. 1768, Цяньтан, — 1822) — художник, каллиграф, литератор, поэт. Как живописец работал преимущественно в жанре пейзажа, писал также орхидеи и камни, отдавая предпочтение длинным горизонтальным свиткам и вертикальным композициям большого формата. Печати: *А мань то тан*, *Вань*, *Лянь ли шуан гуй шу лоу*, *Мань вэн шоу*, *Мань то ло ши*, *Мэн сы цянь бай хэ цао тан*, *Шань сунь тин* и др. Особое признание получил его стиль резьбы печатей, восходящий к древним образцам эпох Цинь и Хань. Чэнь Хун-шоу объединяли с современником и однофамильцем Чэнь Юй-чжуном, называя их *эр Чэнь* («два Чэня»).

Стилю «двух Чэней» в группе *Силин ба цзя* следовал их младший современник — резчик печатей, каллиграф и живописец Чжао Чжи-чэнь (Цы-сянь, прозв. Баоюэ-шаньжэнь, Сяньфу. 1781, Цяньтан, — 1852).

Самый поздний из плеяды силинских мастеров — Цянь Сун (Шу-гай, прозв. Вэйдао-жэнь, Вэйдао-ши, Найцин, Сиго-вайши, Сицзяо, Сицзяо-вайши, Телу, Цинь-дайфу, Юньхэ-шаньжэнь, Юньцзюй-шаньжэнь. 1818, Цяньтан, — 1860) — живописец в жанрах *шань-шуй* и *хуа-няо* и каллиграф. Подобно Чэнь Хун-шоу, Цянь Сун в резьбе печатей нашел свой стиль, используя опыт образцов каллиграфии дин. Хань.

** *Сычёв В.Л.* О методике атрибуции (экспертизы) классической китайской живописи // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV. М., 2001.

См. также лит-ру к ст. **Гай Ци**.

В.Л. Сычёв

СИН И ЦЮАНЬ

形意拳

Син и цюань («кулак формы и воли»). Один из ведущих «внутренних» стилей, точнее, стилевых направлений кит. боевых искусств. Назв. утвердилось с сер. XIX в. До этого стиль именовался по-разному: *синь и цюань* («кулак сердца/сознания и воли»), *син и цюань* [*Л*] («кулак действия и воли»), *лю хэ цюань* («кулак шести взаимосоответствий»). Традиц. версии истории *син и цюань* называют его создателями буд. патриарха **Бодхидхарму** (V в.; см. т. 1), столь же легендарного основоположника стиля **тай цзи цюань** даоса Чжан Саньфэна (XIII в.) и знаменитого полководца **Юэ Фэя** (1103–1141; см. т. 5).

Версия, связанная с именем Бодхидхармы, к-рый считается создателем знаменитого шаолиньского боевого иск-ва, основывается гл. обр. на сложенном в мон. Шаолинь стихотворении. В нем говорится, что патриарх «целостно воплощал в себе мастерство сердца и воли (*синь и*)». В совр. шаолиньской школе сохранилось неск. комплексов с назв. *синь и цюань*, но они не имеют никаких характерных стилевых особенностей *син и цюань*. Герой сражений с оккупировавшими Сев. Китай чжурчжэнями, полководец эпохи Сун Юэ Фэй, по преданию, называл свой стиль *син и цюань*, или *и цюань* («кулак воли»), но сведений о его особенностях не сохранилось. Через пять столетий после его

гибели был создан трактат по теории и практике *син и цюань*, приписывавшийся Юэ Фэю; труд считался «тайным» и передавался только доверенным ученикам в закрытых школах боевых иск-в в пров. Шаньси, откуда был родом Юэ Фэй.

Реальным основоположником стиля является предположительно уроженец Шаньси Цзи Лун-фэн (1642–1697?) по прозв. Цикэ (Чудесное Копье). Но уже в XVIII в. высказывалась мнение о том, что в фигуре создателя *син и цюань* соединены два знаменитых воина прошлого — Цзи Лун и Цзи Фэн. Считается, что Цзи Лун-фэн положил в основу своей системы кулачного боя принципы нанесения ударов копьем и мечом. Стиль Цзи Лун-фэна именовался впоследствии *ци кэ цюань* («кулак Чудесного Копья») или *лю хэ цюань* («кулак шести взаимосоответствий»). Последнее название подразумевало, в частн., координацию при ударе движения кисти с движением стоп, положения локтей — с положением коленей, положения плеч — с движениями туловища в пояснице, а также приведение душевного состояния («сердца» — **синь [1]**; см. т. 1) в гармонию с волевым импульсом («мыслью/идеей» — *и* [*3*]), стимулирование волевым импульсом внутр. энергии **ци [1]** (см. т. 1), к-рая приводит в работу физ. силу *ли* [*4*]. Принцип «шести взаимосоответствий», ныне присутствующий во всех «внутренних» стилях, ранее всего зафиксирован в теории *син и цюань*.

По преданию, Цзи Лун-фэн ввел в практику *син и цюань* использование принципов ведения боя 12 животных и птиц: дракона, тигра, обезьяны, лошади, крокодила, ястреба, петуха, ласточки, змеи, мифической птицы *тай* [*3*], орла и медведя. В жизнеописаниях Цзи Лун-фэна присутствуют типовые для преданий о мастерах боевых иск-в сюжеты о наблюдениях за схватками животных (в данном случае — журавля и медведя). Но для *син и цюань* характерно подражание не столько рисунку и механике движений либо повадкам животного, сколько его «внутр. настрою», «боевой решимости». В приписываемом Цзи Лун-фэну речитативе «О двух первоначалах» бой медведя и журавля интерпретируется как взаимопревращение дуальных космических начал **инь-ян** (см. т. 1, 2), в «неявленном соединении» к-рых «содержится исток *син и цюань*».

Различают шаньсийское, хэбэйское и хэнаньское направления *син и цюань* — по названиям провинций, в к-рых они возникли. Их родоначальниками стали ученики Цзи Лун-фэна: хэнаньского — Ма Сюэ-ли (1715–1790), хэбэйского и шаньсийского — Дай Лун-бан. Ученик его сына, Дай Вэньсюна (1778–1873), Ли Ло-нэн (Ли Фэй-юй, Ли Нэн-жэнь) сформулировал осн. теоретические положения *син и цюань*. Он кодифицировал пять осн. ударов — «рубящий» удар ладонью (*пи чжан*), «пробивающий» прямой удар кулаком (*бэн цюань*), «буравящий» удар кулаком (*цзуань цюань*), «взрывающийся» удар кулаком (*пао цюань*) и «диагональный» («отводящий») удар кулаком (*хэн цюань*), к-рые соответствовали в теории *син и цюань* «пяти стихиям» (**у син**; см. т. 1) и имели много конкретных вариантов. «Стихии», или «элементы», суть позиции универсальной классификационной схемы, для к-рых в традиц. кит. науке предусмотрены ряды конкретных соответствий в виде вещей, явлений и качеств, в т.ч. внутр. органы, части тела, элементы парафизиологической системы циркуляции *ци* [*1*] в организме и т.п. Т.о., напр., те или иные удары, наносимые должным образом в определенные места, теоретически связываются с функционированием определенных внутр. органов самого бойца и его соперника. Схема *у син* сопряжена с гексаграммами и триграммами **гуа [2]** (см. т. 1), циклическими знаками и др. классификационными схемами, описывающими связи между вещами и явлениями в природе, благодаря чему занятия *син и цюань* вводят человека в сложную систему взаимодействия космич. сил.

Все действия в *син и цюань* базируются на принципе сферы. Это универсальный для кит. космогонии образ целостности космоса. Позиции в *син и цюань* вписаны в сферу, и навык «округлости позиции» отрабатывается на основе базовой «позиции трех начал» (букв. «позиция трех тел» — *сань ти ши*, также

сань цай ши — «позиция трех начал», *сань юй ши* — «позиция трех драгоценностей»). Название позиции указывает на триаду начал мироздания (**сань цай**; см. т. 1) — Небо, Землю и Человека — и имеет в виду, что человек в позиции *сань ти ши* воплощает полноту свойств этих трех начал, а также единство всех составляющих триады на более низких таксономических уровнях троичной классификационной матрицы, в т.ч. «семени» **цзин [3]**, «пневмы» *ци* [*1*] и «духа» **шэнь [1]** (обе ст. см. т. 1, 2), является посредующим звеном между *инь* [*1*] и *ян* [*1*], благодаря чему может использовать их взаимотрансформации. Предполагается, что правильно принятая позиция позволяет установить оптимальный энергетич. баланс в теле человека, наладить должную циркуляцию *ци* [*1*]. В этой позиции отрабатываются приемы концентрации сознания, «техника взгляда», «выброса *ци* [*1*]». Считается, что *сань ти ши*

потенциально дает возможность преодолеть границу между совершенным миром «прежденебесного» (*сянь тянь*) и «посленебесным» (*хоу тянь*) состоянием универсума — миром вещных форм.
К крупнейшим мастерам *син и цюань* нового и новейшего времени относят Го Юнь-шэня (XVIII в.), Чэ И-чжая (1883–1914), Ван Ши-чжуна (1849–1927), Ли Цунь-и (1847–1921), Сунь Лу-тана (Сунь Фу-цюань, 1861–1932), Го Юнь-шэня и др. Нек-рые из них, напр. Сунь Лу-тан, практиковали неск. стилей боевых иск-в, а в ряде школ *син и цюань* было принято изучать вместе со стилем **ба гуа чжан** («Ладонь восьми триграмм»; см. т. 5). В КНР комплексы *син и цюань* исполняются на показательных выступлениях по разд. «традиционное *у-шу*».

** *Маслов А.А.* Синъицюань: единство формы и воли. М., 1994; *он же.* Небесный путь боевых искусств: духовное искусство китайского у-шу. СПб., 1995, с. 352–362.

А.А. Маслов

СИН ТУН

邢侗

Син Тун, Син Цзы-юань, прозв. Лайлишэн. 1551, Линьба (совр. уезд Линьцин пров. Шаньдун), — 1612. Поэт, каллиграф, живописец. Разносторонняя одаренность позволила Син Туну получить высшую ученую степень *цзинь-ши* в 23 года и сделать успешную чиновничью карьеру. Он обладал уникальными способностями копииста (см. **Линь [2]**). Его мастерство приравнивалось современниками к уровню **Дун Ци-чана**, в связи с чем сложилась поговорка «на севере Тун, на юге Дун». Стиль Син Туна вобрал в себя манеру письма всех корифеев кит. каллиграфии от первых имен в ее истории до **Чжао Мэн-фу** включительно. Его переработка классики была творческой. Наиб. известны работы мастера, выполненные почерками *синшу* и *цаошу*.

** *Хуан Дунь.* Юань Мин шуфа (Каллиграфия [династий] Юань, Мин). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990.

В.Г. Белозёрова

СИНЬАНЬ-ПАЙ

新安派

Синьань-пай (Синьаньская школа), *Синьань сы да цзя* («четыре великих мастера из Синьаня»), Аньхойская/Хайянская школа (от геогр. названия Хайян, ныне Сюнин, пров. Аньхой) — группа из четырех художников раннего периода правления дин. Цин, в к-рую входили Чжа/Ча Ши-бяо, Сунь И, Ван Чжи-жуй и Хун-жэнь.
Чжа Ши-бяо. 1615, Хайян, ныне Сюнин пров. Аньхой, — 1698. Др. имена и прозв.: Эрчжань, Байюэ-букэ, Ланьлао, Мэйхэ, Мэйхо-саньжэнь, Хоуимао-шэн. Изв. художник, каллиграф, литератор, коллекционер и знаток классич. иск-ва. В кон. дин. Мин (1368–1644) сдал экзамены на степень *сю-цай*. После падения династии ушел в отставку и вел затворническую жизнь, посвятив себя тв-ву. Жил и работал в Янчжоу. Наиб. ранние датированные произведения относятся к 1646. В живописи занимался интерпретацией юаньской школы **Ни Цзаня** (1301–1374) — **Хуан Гун-вана** (1269–1354), а в поздний период следовал стилю **У Чжэня** (1280–1354). В каллиграфии подражал **Ми Фу** (1052–1107) и **Дун Ци-чану** (1555–1636), предпочитал полууставной почерк *синшу*. Чжа Ши-бяо собрал большую коллекцию классич. иск-ва. В большинстве публикаций в отеч. лит-ре фамилию художника ошибочно писали Ча, вероятно, из-за того, что такое чтение фамильного знака было указано в старом издании кит.-рус. словаря И.М. Ошанина и в труде О. Сирена. Печати: *И*, *Дай янь*, *Дай янь лоу*, *Цзе чжоу*, *Хоу и мао жэнь*, *Чао чао жань хань*, *Бу е чжай*, *Чан лэ у си*.

Сунь И (XVII в., Хуйчжоу, пров. Аньхой). Др. имя У-и, прозв. Шулинь. Художник, каллиграф. Как живописец работал в жанре пейзажа, следуя манере Хуан Гун-вана.
Ван Чжи-жуй, Ван У-жуй. Раб. во 2-й пол. XVII в. в Хайяне. Каллиграф и художник, прославился как пейзажист, работавший в экспрессивной живописной манере *се-и*.
Хун-жэнь (монашеское имя; в миру Цзян Тао, Лю-ци, Оу-мэн, прозв. Гусяочжужэнь, Мэйхуа-гуна, Учжи, Чжэцзян, Чжэцзян-сэн, Чжэцзян-сюэжэнь. 1610, Хуйчжоу, пров. Аньхой, — 1663) — изв. художник, литератор. Работал

в жанре пейзажа, часто интерпретируя произведения Ни Цзаня. Поначалу подписывался светским именем Цзян Тао и именем Лю-ци, а после 1644, став монахом, пользовался монашеским именем Хунжэнь и др. псевдонимами. Печати: *Лань цюй*, *Хэ чу ю во*, *Ши юй це чи*, *Юнь инь*. В истории кит. иск-ва включается также в группу «четырех [прославленных] монахов» (**сы сэн**).

Все четверо художников объединены не столько по характеру творч. манеры (индивидуальной у каждого из них), сколько по временно́му и географич. принципу, что отражает кит. традиционную, но весьма условную классификацию реального худ. процесса. В ней нет строгого разделения на школы, направления, течения и т.п., и разные художники объединяются то по провозглашаемым ими творч. установкам, то по земляческим принципам, то по сходству фамилий или к.-л. др. общим признакам.

В контексте Синьаньской школы по традиции рассматривается также тв-во изв. художника, уроженца пров. Аньхой, Мэй Цина (1623–1697) — одного из видных представителей Хуаншаньской пейзажной школы (**Хуаншань-пай**).

** *Соколов С.Н.* Пейзаж Ни Цзаня // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 1. М., 1975; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. I–7. L.–N.Y., 1956–1958.

См. также лит-ру к ст. **Гай Ци**.

В.Л. Сычёв

СИ-ПИ

西皮

Си-пи — песенно-музыкальный жанр, на основе к-рого сформировались многие виды местной муз. драмы Китая. В XVII в. «циньские напевы» *цинь-цян* (см. **Банцзы дяо**) из пров. Шаньси и Шэньси попали в обл. Учан и Ханькоу (пров. Хубэй), там произошло их слияние с местными песенными жанрами. Возникшие позже такие разновидности местной драмы, как столичная **цзинцзюй**, хубэйская *ханьцзюй* и мн. др., — результат слияния двух жанров — *си-пи* и **эр-хуан**, образовавших новый жанр *пихуан*. В драмах Хунани и Гуанси *си-пи* называется «северным» вариантом старинных циньских напевов, а жанр *эр-хуан* — «южным». В столичной драме *цзинцзюй* и др. местных разновидностях ритмического театра элементы *си-пи* находят отражение в характерных тактах (ритме и темпе музыки). Исходный ритм (*юань бань*) в размере две четверти передает внутр. спокойствие героя, используется для арий-монологов. «Медленный ритм» (*мань бань*) в размере одна четверть обычно выражает горе или погружение в раздумья. «Рассеянный» (*сань бань*) и «качающийся» (*яо бань*) ритмы призваны передавать возбуждение или подъем чувств. Важно отметить, что при смене ритма мелодия не меняется.

Исполнение арий в манере *си-пи* звучит мощно, с высокими и мажорными интонациями. Считается, что пение в этом жанре призвано передавать накал чувств и взрыв эмоций, что выражается высотой звука. Примером такого исполнения могут служить арии Чжан Хэна в драме «Цзигу ма Цао» («Проклиная Цао под бой барабанов»), Бай Су в драме «Дуань цяо» («Разрушенный мост»), арии *эр-хуан* обычно более медленные, выражают грусть, сомнения и беспокойство героя.

Также существуют т.н. обратные *си-пи* (*фань си-пи*) и *эр-хуан* (*фань эр-хуан*): это манера пения, напоминающая причитания и плач и передающая трагедию и смятение героя.

** Чжунго сицюй цюйи цыдянь (Словарь музыкальной драмы и песенно-повествовательного искусства Китая). Шанхай, 1981; Чжунго сицюй (Китайский театр) / Под ред. Чжан И-хэ. Пекин, 1998.

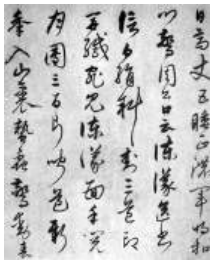
Е.А. Завидовская

СУН КЭ

宋克

Сун Кэ, Сун Чжун-вэнь, прозв. Наньгуншэн. 1327, Чанчжоу (совр. Сучжоу пров. Цзянсу), — 1387. Один из из группы каллиграфов с одинаковой фамилией — *сань Сун* («трое Сун»), к к-рой помимо него причисляли Сун Гуана (2-я пол. XIV в.) и Сун Суя (1344–1380). Сун Кэ принадлежал к категории независимых мастеров. В нач. правления дин. Мин (1368–1644) большинство каллиграфов находились под сильным влиянием **Чжао Мэн-фу**, а через него — «двух Ванов» (**эр Ван**). Желая выйти из тени Чжао Мэн-фу, Сун Кэ стал черпать вдохновение в тв-ве каллиграфа дин. Западная Цзинь (265–316) Су Цзина (239–303), изучая его стиль в почерке *чжанцао* (вариант курсива с раздельным написанием знаков). С эпохи Сань-го (220–280) каллиграфы редко обращались

к этому почерку. Сун Кэ преодолевает тысячелетний интервал и одним из первых открывает красоту произведений Су Цзина. Используя опыт каллиграфич. традиции, существовавшей до «двух Ванов», Сун Кэ создал отдельное направление, отличное от общего русла развития каллиграфии эпохи Мин. Его черты изогнуты под тупыми углами и похожи на туго стянутые пружины. Во мн. иероглифах последние черты прописывались им в технике почерка *бафэнь* (вариант протоустава *лишу*, разработанный **Цай Юном**), что делает его откидные вправо особенно выразительными. Сдержанный ритмич. рисунок черт создает ощущение «древней простоты» (*гу пу*). Сун Кэ стал предтечей движения кит. каллиграфов периода дин. Цин (1644–1911) — «направления изучения стел» (*бэй-сюэ-пай*).



** *Хуан Дунь*. Юань Мин шуфа (Каллиграфия [периода династий] Юань, Мин). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу*. Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; Чжунго хуфа цзянь ши (Краткая история китайской каллиграфии) / Отв. ред. Ван Юн. Пекин, 2004; *Шэнь Инь-мо*. Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Chang Leon L.-Y.*, *Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990.

В.Г. Белозёрова

СУН ЧЖИ-ДИ

宋之的

Сун Чжи-ди. Наст. имя Сун Жу-чжао. 03.1914, Фэннань, пров. Хэбэй, — 17.04.1956, Пекин. Кит. драматург и эссеист. В 1948 вступил в КПК, с 1949 состоял в Союзе кит. драматургов и правлении ВАРЛИ, с 1953 чл. правления Союза кит. писателей, в 1950 вошел в состав редколлегии журн. «Цзюйбэнь» («Драматургия»), с 1951 гл. редактор журн. «Цзефанцзюнь вэнь и» («Литература и искусство НОАК»).

В Китае имя Сун Чжи-ди ассоциируется с образом борца против реакционного режима. Род. в бедной крестьянской семье, учился в Пекинском ун-те. В 1932–1936 принимал участие в работе Лиги левых писателей Китая (**Чжунго цзои цзоцзя ляньмэн**, см. т. 3). В 1930-е дважды арестовывался за революц. деятельность. Был гл. редактором журн. «Сицзюй синьвэнь» («Театральные новости»), создал об-во *Синь ди цзюй-шэ* («Новые земли»). Как о драматурге о Сун Чжи-ди заговорили после его пьесы «Шуйды цзуй» («Чья вина?», 1936). Вслед за этим появилась ист. пьеса «У Цзэ-тянь» (1937), в к-рой на материале VII в. драматург говорил о том, что деспотизм и насилие не могут решить назревшие в стране проблемы. После июльских событий 1937 Сун Чжи-ди в том же году как один из авторов участвовал в создании пьес «Баовэй Лугоуцяо» («Отстоим Лугоуцяо») и «Бабай чжуанши» («Восемьсот храбрецов»). В 1938 стал руководителем театр. коллектива *Цзюван яньцзюйдуй* («Спасение»). В 1939 вместе с **Лао Шэ** (см. т. 3) возглавил делегацию писателей в поездке в Шаньси. В 1940 создает драму «У Чунцин» («Чунцин во мгле»), в к-рой обличался гоминьдановский строй, разложение и коррупция в глубоком тылу. Эта пьеса знаменовала собой новый этап в тв-ве Сун Чжи-ди. Драма «Гоцзя чжишан» («Государство превыше всего», в соавт. с Лао Шэ, 1939–1940) призывала соотечественников к сплочению нации в борьбе с япон. захватчиками. Пьеса была написана по заказу Мусульманского общества. Замысел легко и быстро поддавался воплощению, потому что оба автора хорошо знали жизнь и обычаи мусульман на севере Китая.

В 1941 из-за обострения внутриполит. обстановки в Китае Сун Чжи-ди уехал в Гонконг, где возглавил орг-цию местных драматургов. После начала военных действий на Тихоокеанском побережье вернулся в Чунцин. В это время из-под пера Сун Чжи-ди одна за другой выходят пьесы: «Син» («Казнь»), «Цзуго цзай хухуань» («Отчий край зовет»), «Хэй цзы эршиба» / «Цзун дуньюань» («28 черных иероглифов» / «Всеобщая мобилизация», в соавт. с **Цао Юем**, 1942), «Сицзюй чунь цю» («Летопись театра», в соавт. с **Ся Янем** и Юй Лином, опубл. 1943), «Чунь хань» («Весенние холода», 1943), в к-рой показан рост самосознания в среде ученых (тематически перекликается с драмой Ся Яня «Фасисы сицзюнь» — «Бациллы фашизма»), «Цао му — цзе бин» («Травы и деревья — все солдаты», в соавт. с Ся Янем и Юй Лином, 1944).

В 1946 Сун Чжи-ди прибыл на северо-восток Китая. В 1947 возглавил лит. жизнь в Харбине, стал гл. редактором газ. «Шэнхо бао» («Жизнь»). Написал пьесу «Гусян» («Родина», 1947), в к-рой на примере трагедии одной семьи показываются контрасты жизни народа до и после гражданской войны (1946–1949). В драме «Цюнь хоу» («Стая обезьян», 1948) Сун Чжи-ди разоблачил действия четырех олигархических семейств (Цзян, Сун, Чэнь, Кун) — магнатов, правивших тогда страной. В 1948 он едет корреспондентом в 4-ю полевую армию

и пишет ист. пьесу «Хуан-ди юй чжинюй» («Император и наложница»). В 1950 Сун Чжи-ди назначается начальником отдела культуры Главного полит. управления НОАК. В начале 1950-х, во время событий в Корее, дважды побывал у кит. добровольцев и написал пьесу «Айгочжэ» («Патриоты», 1950), а также текст двух муз. драм о мужестве и стойкости борцов за мир — «Дацзи циньлюэчжэ» («Отпор агрессорам», в соавт. с Вэй Вэем, 1953) и «Баовэй хэпин» («Защитим мир» , 1954, 2-я премия на Всекит. фестивале драм. театров, 1956). В 1956 Сун Чжи-ди подготовил рукописи пьес «Чунь мяо» («Весенние ростки») о жизни кит. деревни, «Ба и ции» («Восстание 1 августа») о создании НОАК, киносценарий «Ду Фу» (см. т. 3 **Ду Фу**).

Отличит. чертой тв-ва Сун Чжи-ди является тесная связь с борьбой кит. народа за преобразование об-ва. Симпатии и антипатии автора четко обозначены, образы реалистичны, действие в пьесах динамично.

***** *Сун Чжи-ди*. Баовэй хэпин (Защитим мир). Пекин, 1956; Сун Чжи-ди цзюй цзо (Избр. пьесы Сун Чжи-ди). Пекин, 1958. ****** Чжунго вэньсюэцзя цзыдянь (Словарь китайских писателей). Сычуань, 1979; Чжунго дандай цзоцзя сяо чжуань (Краткие биографии современных писателей Китая). Гонконг, 1976; Чжунго сяньдай вэньсюэ ши (История современной литературы Китая). Т. 2. Пекин, 1980.

Л.А. Никольская

СУНЬ ГО-ТИН

Сунь Го-тин, Сунь Цянь-ли. 648, возможные места рожд.: Фуян (уезд Хансянь совр. пров. Чжэцзян), Чэнлю (совр. Кайдуй пров. Хэнань), Уцзюнь (совр. Цзянчжоу пров. Цзянсу), — 703. Каллиграф, теоретик каллиграфии.

Начал изучать каллиграфию в 14–15 лет. Судя по эпитафии, Сунь Го-тин не занимал высоких постов при дворе и умер нестарым. В трактате «Шу дуань» («Суть каллиграфии») Чжан Хуй-гуаня (VIII в.) образцы тв-ва Сунь Го-тина причисляются к категории *нэн пинь* («мастерские произведения»), при этом критик отмечает, что в скорописи каллиграф был более силен, чем в уставе и полууставе. Критики последующих династий тоже были склонны оценивать более высоко достижения Сунь Го-тина в скорописи, хотя он, безусловно, не принадлежал к мастерам первого ряда.

Сунь Го-тин прославился своим трактатом «Шу пу» («Каллиграфические анналы»), написанным скорописью в 687. Первоначально он состоял из двух свитков, но до наших дней дошел только первый. Трактат является крупнейшим памятником эстетич. мысли Китая периода дин. Тан (618–907). Основу пластических решений свитка с текстом трактата составляют стилистич. вариации в духе «двух Ванов» (**эр Ван**) в почерке *цаошу*. Скоропись Сунь Го-тина размеренна и собранна, размахи его кисти невелики. Каллиграф работает в округлой технике письма (*юань би*), применяя сильный нажим кисти, оставляющий после себя широкие черты, местами резко переходящие в тонкие линии, что и создает разнообразие пластических вариаций. Указ. особенность связана с использованием приемов письма протоуставом (*лишу*). При отрыве кисти Сунь Го-тин во мн. местах обнажает ее кончик, что делает переход ритмической волны от одного знака к другому более зримым. Струение черт и пластические метаморфозы линий и точек тонко нюансированы. Композиция черт внутри столбцов имеет четкую вертикальную центровку. Худ. решения свободны от к.-л. эксцентричности. Каллиграфия Сунь Го-тина скромна и деловита, продуманна и высокопрофессиональна. Танский каллиграф с глубоким проникновением воспроизводит ритмический строй скорописи «двух Ванов». Критики отмечают тонкое разнообразие в написании одинаковых знаков, к-рое Сунь Го-тин выдерживает на всей протяженности свитка.

***** Сунь Го-тин Шу пу цзяньчжэн. Чжу Цзянь-синь цзяньчжэн (Трактат Сунь Го-тина «Каллиграфические анналы» с коммент. Чжу Цзянь-синя). Пекин, 1963; Суй Тан У-дай шуфа (Каллиграфия [периодов] Суй, Тан, Пяти династий) / Под ред. Ян Жэнь-кая. Пекин, 1989; то же / Под ред. Ван Цзин-сяня. Пекин, 1998; Чу Тан шу лунь (Антология сочинений по каллиграфии Ранней Тан) / Под ред. Сяо Юаня. 2-е изд. Чанша, 2004. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Чжу Гуань-тянь.* Тан-дай шуфа (Каллиграфия эпохи Тан). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу*. Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *Chang Ch'ung-ho*, *Frankel H.H*. Two Chinese Treatises on Calligraphy: Treatise on Calligraphy (Shu pu) [of] Sun Qianli; Sequel to the Treatise on Calligraphy (Xu shu pu) [of] Jiang Kui. New Haven–London, 1995; *Goepper R.* Shu-p'u. Der Traktat zur Schriftkunst des Sun Kuo-t'ing. Wiesbaden, 1974.

В.Г. Белозёрова

Сунь Юй. 1900–1996. Сценарист и режиссер. Изучал театр и лит-ру в США. В кино с 1926. Фильмы: «Гуду чуньмэн» («Весенний сон в старом городе»), «Сяо ваньи» («Игрушка»), «Да лу» («Большая дорога») — о строительстве стратегич. дороги, снят в героико-романтич. ключе, «У Сюнь чжуань» («Жизнь У Сюня») — история нищего, к-рый ростовщичеством скопил капитал и открыл для бедняков бесплатные школы. Социальная тематика левой направленности. Работы периода КНР малозначительны.

СУНЬ ЮЙ

孫瑜

****** *Торопцев С.А.* Трудные годы китайского кино. М., 1975; *он же.* Очерк истории китайского кино. М., 1979; Чжунго да байкэ цюаньшу. Дяньин (Большая китайская энциклопедия. Кино). Пекин, 1991; Чжунго дяньин да цыдянь (Большой словарь китайского кино). Шанхай, 1995; *Чэн Цзи-хуа.* Чжунго дяньин фачжань ши (История развития китайского кино). Т. 1–2. Пекин, 1963.

С.А. Торопцев

Су Ши, Су Дун-по, Сун Цзы-чжань, прозв. Дун-по, Дун-по-цзюйши, Сюэ-тан, Хэ-чжун. 1036, уезд Мэйшань, пров. Сычуань, — 1101, Чанчжоу, пров. Цзянсу. Известный литератор, поэт, эссеист, философ, теоретик иск-ва, каллиграф и художник.

СУ ШИ

蘇軾

Жизненный путь и тв-во выдающегося конф. ученого многократно освещались в лит-ре (см. т. 3 **Су Ши**). Обладая степенью *цзинь-ши*, он занимал министерские посты, активно участвовал в полит. борьбе, практиковал алхимию. В изобр. иск-ве проявил себя как выдающийся пейзажист (но из приписываемых ему 15 живописных произведений только два, возможно, являются подлинными). Считается видным представителем направления **вэньжэнь-хуа** («живопись интеллектуалов»). Предпочитая рисовать корявые деревья и причудливые камни, прославился изображением бамбука (см. **Мо-чжу**), выполненным не черной, а красной тушью; следовал живописному стилю Вэнь Туна (1018–1079) — известного мастера изображений тушью бамбука и камней, а также цветов сливы (*мэйхуа*; см. **Мо-мэй**). И все же Су Ши уделял живописи меньше внимания, чем каллиграфии, в к-рой продолжал традиции мастеров периода правления дин. Цзинь (265–420) и **Янь Чжэнь-цина**. Вместе с **Хуан Тин-цзянем**, **Ми Фу** и **Цай Сяном** включается в категорию «четырех великих мастеров каллиграфии периода Сун».

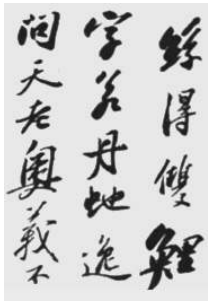
****** *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975; История всемирной литературы: в 9 томах. Т. 1–3. М., 1983–1985.

См. также лит-ру к ст. **Гай Ци**.

В.Л. Сычёв

Каллиграфич. работы Су Ши начали собираться уже при его жизни, а при последующих дин. они воспроизводились ксилографич. способом гигантскими тиражами, и их знал каждый ученик. Су Ши был знатоком каллиграфич. инструментария и страстным коллекционером тушечниц, к-рым он посвятил много стихов; сцена его любования тушечницами стала в дальнейшем популярным сюжетом у художников. Энциклопедическая эрудиция мастера по всем вопросам, касающимся каллиграфии, отражена в его многочисл. и великолепных по стилю сочинениях, таких как «Пин шу» («Оценка каллиграфии»), сб. эссе и собраниях эпиграмм.

Различаются три этапа в формировании каллиграфич. мастерства Су Ши. Сначала он штудировал «Ланьтин сюй» («Предисловие к [стихам] Павильона орхидей», см. т. 3 **Лань-тин ши**) **Ван Си-чжи** (см. т. 3, также **Эр Ван**) и добился изящества и красоты в стиле танских каллиграфов Сюй Хао (703–782) и **Лю Гун-цюаня**; затем сосредоточился на тв-ве Янь Чжэнь-цина и **Ли Юна**, тогда его округлая техника письма наполнилась силой; в зрелом возрасте его каллиграфия обрела глубину и проникновенность, так что Су Ши стал одним из первых среди современников. Мастер сравнивал обучение каллиграфии с усилиями, необходимыми, чтобы грести в лодке, плывущей против течения горного потока. Наполняя себя опытом традиции, он умел оставаться самим собой. Наиб. ярко его творч. индивидуальность проявилась в *синшу* (полууставе), и его произведения в этом почерке на века стали эталоном одухотворенности и мастерства. К самым известным из них относится свиток «Хуанчжоу хань ши ши» («Поэма о Празднике холодной пищи, написанная в Хуанчжоу», 1082, Нац. музей Гугун, Тайбэй), в полууставе к-рого преобладает техника письма наклонной кистью. В неск. столбцах Су Ши неожиданно использует почерк «под-



вешенных игл» (*сюань-чжэнь-шу*) и удлиняет формат ряда иероглифов почти в два раза, отчего знаки напоминают расколотый бамбук, а пластика черт наделяется акустическими ассоциациями. Су Ши сформулировал свое кредо так: «Непосредственность и непорочность небесной истины (*тянь чжэнь лань мань*) — вот мой наставник».

Сохранился его свиток 1093 с записью двух стихов: «Дунтин чунь сэ» («[Стихи о вине сорта] „Весенние краски горы Дунтин“») и «Чжун шань сун лао фу» («Ода о вине [сорта] „Сосны посреди гор“») (музей г. Цзилинь). Их иероглифы приземисты и наполнены тушью, манера письма представляет собой мастерски удерживаемый баланс между двумя дефектами: «тушевая свинья» (*мо-чжу* [*1*] — избыток туши) и «взнузданная лошадь» (*дай-ма* — излишний прогиб черт). Композиция знаков проста и точна, скос по диагонали в композиции черт сообщает каллиграфич. пластике мощную пульсацию. Каллиграфическое тв-во Су Ши нашло отклик у современников: четырьмя выдающимися последователями его стиля считаются Хуан Тин-цзянь, Чжао Бу-чжи (1053–1110), Цинь Гуань (1049–1100) и Чжан Лэй (1054–1114).

***** Сун Цзинь Юань шуфа (Каллиграфия [периода династий] Сун, Цзинь и Юань) / Под ред. Шэнь Пэна. Пекин, 1986; ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Сюй Бан-да*. Гу шухуа гоянь яолу: Цзинь Тан У-дай Сун шуфа (Исследование древних произведений каллиграфии и живописи [эпох] Цзинь, Тан, Пяти династий и Сун). Чанша, 1987; *Цао Бао-линь*. Сундай шуфа (Каллиграфия [периода династии] Сун). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу*. Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; Чжунго хуфа цзянь ши (Краткая история китайской каллиграфии) / Отв. ред. Ван Юн. Пекин, 2004; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990.

В.Г. Белозёрова

СЫ СЭН

四僧

Сы сэн, *сы да мин сэн*, *сы сэн хуа-цзя* — «четыре (великих/прославленных) монаха». Принятое в традиц. истории кит. иск-ва обозначение группы монашествующих художников начала правления дин. Цин (1644–1911). К группе относятся: **Ши-тао**, **Чжу Да**, Кунь-цань и Хун-жэнь.

Ши-тао. 1641/1642, Цюаньчжоу, пров. Гуанси, — 1707/1719. Монашеские имена: Дао-цзи, Юань-цзи; в миру: Чжу Жо-цзи, прозв. Гаохуанцзы, Дуньгэнь, Кугуа, Линдин-лаожэнь, Сяцзунь-чжэ, Цзинцзян-хоужэнь, Цзишань-сэн, Цинсянижэнь, Чжися-соу, Шаньшэн-кэ, Ши-даожэнь, Юнань-цзинши, Юэшаньжэнь и др. (по подсчетам Е.В. Завадской, ок. 40 имен). Выдающийся художник, теоретик живописи, поэт. Работал во всех жанрах, был одним из наиб. ярких представителей независимого (*цзай-е*), или творческого, направления в кит. живописи указанного периода. Печати: *Бань гэ хань*, *Бин сюэ у цянь шэнь*, *Бу цун мэнь жу*, *Да бэнь тан*, *Сян цюань гу коу жэнь*, *Сяо шэн кэ*, *Цянь ю лун мянь цзи* и др. Как живописец Ши-тао особенно высоко оценивается зап. историками кит. иск-ва. В кит. традиции он относится также к Хуаншаньской школе живописи (**Хуаншань-пай**).

Чжу Да (Бада-шаньжэнь). 1626–1705, Наньчан, пров. Цзянси. Выдающийся художник, каллиграф, поэт, один из ярчайших представителей направления *цзай-е* периода позднего средневековья, мастер в жанрах *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», и *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод»; в каллиграфии развивал технику скорописного (эскизного) письма *се-и* и внес в нее много нового.

Кунь-цань. 1612, Улин, ныне Чандэ пров. Хунань, — ок. 1674/1694. В миру фамилия Лю; имена: Шиси, Цзе-цю, прозв. Аньчжу-даожэнь, Байту, Цань-даожэнь, Дяньчжу-даожэнь, Дяньчжу-лаожэнь, Дяньчжу-синжэнь, Жэньжу-сяньжэнь, Тяньжан-цаньжэнь, Цань-даожэнь, Шиту, Ши-даожэнь. Изв. художник, творивший в жанре пейзажа. Сохранились сведения о том, что в раннем возрасте он потерял родителей и вскоре стал монахом буд. школы *чань* (см. т. 2 **Чань-цзун**), затем — монахом обители Нюшоусы близ Нанкина. Печати: *Да гэ тан*, *Цань чжэ*, *Ши* и др.

Хун-жэнь (в миру Цзян Тао). 1610–1663. Художник и литератор. Работая в жанре пейзажа, особое внимание уделял опыту **Ни Цзаня** (1301–1374) — одного из «четырех мастеров [периода] Юань» (**Юань сы цзя**). По традиции причисляется также к последователям Синьаньской живописной школы (**Синьань-пай**).

Поскольку каждый из представителей группы *сы сэн* в живописи обладал индивидуальным почерком и проявил творч. отношение к классич. образцам, со-

ставляя в этом плане противовес офиц. направлению в иск-ве (*чжэнтун-пай*), традиц. объединение всех четверых в одну группу и отнесение к т.наз. независимым мастерам (*цзай-е*) представляется логически обоснованным. Живописный опыт художников-монахов оказал большое влияние на их последователей, в т.ч. на группу **Янчжоу ба гуай** («восемь чудаков из Янчжоу»).

** *Завадская Е.В.* «Беседы о живописи» Ши-тао. М., 1978; *Соколов-Ремизов С.Н.* Восемь янчжоуских чудаков. Из истории китайской живописи XVIII в. М., 2000; Бада-шаньжэнь хуацзи (Избранные произведения Бада-шаньжэня). Шанхай, 1958; Бада-шаньжэнь яньцзю (Исследование [жизни и творчества] Бада-шаньжэня). Наньчан, 1986; Янчжоу ба цзя хуа цзи (Собрание живописи восьми художников из Янчжоу). Нанкин, 1959.
См. также лит-ру к ст. **Хань шан у Чжу**.

В.Л. Сычёв

СЫХЭЮАНЬ

四合院

Сыхэюань — «замкнутый двор», «четыре стороны, соединенные одним двором». Основной тип жилища в сев. р-нах Китая. Классич. образцом считается пекинская (**Бэйцзин**) городская усадьба, сложившаяся еще в XII в.

При застройке *сыхэюаня* учитывали правила геомантии **фэн-шуй** («ветер–вода»), строго следовали ранговому архитект. порядку и обществ. этикету. Основными требованиями планировки были ориентация на ось север–юг, соблюдение симметрии, четкое разграничение на «внутреннее–внешнее», «высокое–низкое», «старший–младший», «мужчины–женщины». Гл. здания строили на центр. оси фасадом на юг, в центре оставляли открытое пространство для внутр. дворика, где высаживали деревья и выставляли горшки с цветами. Согласно учению о пяти элементах (**у син**; см. т. 1), камень не благоприятствует живым, поэтому осн. строительным материалом было дерево. Все строения были одноэтажные, фундаментом служила невысокая платформа из утрамбованной земли, облицованная камнем или кирпичом, применялась стоечно-балочная конструкция и двускатная крыша. Окна заклеивались белой рисовой бумагой. Столбы галереи, рамы, двери покрывались лаком. Незнатным хозяевам *сыхэюаней* не разрешалось использовать **доу-гуны**, глазурованную черепицу, покрывать декоративные детали золотой краской, а двери красным лаком.

Независимо от размеров пространство *сыхэюаня* делилось на две половины — переднюю (парадную) и заднюю (жилую). Обязательными элементами были ворота (вход), галерея, парадный зал, гл. жилой дом, боковые жилые помещения (вост. и зап.), боковые пристройки к гл. дому *эрфан* («комнаты-уши»), входная пристройка *даоцзо* (у южной стены, повернута фасадом на север). Вход в усадьбу обычно устраивался в юго-вост. углу внеш. стены, перед входом располагалась стена-оберег в виде экрана *ин-би*. В дальнем вост. углу двора отводилось место под домашнюю молельню духам предков. Согласно правилам *фэн-шуй*, по «месту» соответственно огня и воды, кухню полагалось размещать по вост. стороне, туалет — по западной.

Размеры, кол-во строений и внутр. дворов *сыхэюаня* зависели от ранга и финанс. положения владельца. Большие усадьбы представляли собой неск. соединенных вместе *сэхэюаней*, к-рые могли размещаться друг за другом по направлению центр. оси либо параллельно ей, разрастаясь как в ширину, так и в глубину до трех-четырех замкнутых дворов. В *сыхэюанях* с двумя и более дворами парадную и жилую часть разделяли обычно закрытые ворота *чуаньхуамэнь* («ворота с висячими цветами»), за к-рые не разрешалось выходить молодым госпожам, не могли ими пользоваться и слуги мужского пола. Хоз. строения и помещения для прислуги в больших усадьбах выносились в отд. двор, в боковых и задних дворах устраивались миниатюрные сады с беседками и декоративными бассейнами.

Сыхэюань является воплощением идеала традиц. семейного уклада — «четыре поколения под одной крышей» и конф. ритуала. Посредством размещения гл. дома, боковых пристроек, заднего флигеля, строений, расположенных фасадом к гл. дому, реализовывалась этика семейных отношений. В соответствии с принципами семейной иерархии хозяин дома занимал гл. здание жилища, его пожилым родственникам отводилось место в задних покоях, молодые члены семьи жили в боковых помещениях, при этом старшие — в тех, что находились слева, младшие — справа. Такой порядок расположения строений был принят не только в семейных отношениях, но в его развернутом виде выражал порядок обществ. отношений и на более высоком уровне. Использование системы больших и малых дворов *сыхэюань* при постройке дворцовых ансамблей позволяло показать характер этических отно-

шений между господином и подданными, вплоть до императора и членов императорской фамилии. Пространств. концепция *сыхэюаня* использовалась не только в планировке жилого, дворцового и храмового ансамбля, но и деревни или целого города.

Кроме «классического» *сыхэюаня* существовали его варианты: *саньхэюань*, где одна сторона двора оставалась незастроенной, и *лянхэюань*, в к-ром были застроены лишь две стороны. Важное значение имело местоположение дома в той или иной зоне, что определяло местную специфику *сыхэюаня*, в частн., в провинциях Шэньси и Шаньси.

** *Ащепков Е.А.* Архитектура Китая. М., 1959; Всеобщая история архитектуры. Т. 9. Л.–М., 1971; *Малявин В.В.* Китайская цивилизация. М., 2001; *Рычило Б., Солнцев М.* Пекин. Новый русский путеводитель по достопримечательностям столицы Китая. М., 2000; *Фэн Лин-юй, Ши Вэй-минь.* Очерки по культуре Китая / Пер. Чжэн Яо-хуа. Пекин, 2001; *Ван Ци-мин, Шан Ко.* Минь цзю (Жилища) // Чжунго да байкэ цюаньшу. Цзяньчжу, юаньлинь, чэнши гуйхуа (Большая китайская энциклопедия. Архитектура, садово-парковое искусство, градостроительство). Пекин–Шанхай, 1988; Чжунго гудай цзяньчжу вэньхуа (Культура древнекитайского зодчества). Пекин, 2005.

Н.Ю. Демидо

СЫ ЦАЙ-ЦЗЫ

Сы цай-цзы («четыре таланта»/«четыре друга») — творческий союз четырех выдающихся художников периода Мин (1368–1644), уроженцев и жителей Сучжоу: **Вэнь Чжэн-мина**, **Тан Иня** (оба из когорты «четырех мастеров периода Мин» — **Мин сы цзя**), **Чжу Юнь-мина** и Сюй Чжэнь-цина.

Основной фигурой в кружке «четырех талантов» почти 30 лет оставался Вэнь Чжэн-мин (Вэнь Би, 1470–1559) — поэт, ученый, каллиграф и художник, к-рый считается одним из гл. представителей сучжоуской школы **вэньжэнь-хуа**. Тв-во Вэнь Чжэн-мина представлено в собрании Гос. музея Востока (Москва) живописью, автографом и печатями. Отдельные работы наряду с автографами самого мастера содержат стихи и каллиграфию кого-либо из «четырех талантов». Печати: *Тин юнь гуань*, *У янь ши инь*, *Юй лань тан*, *Юй лань тан инь*, *Юй цинь шань фан*.

Тан Инь (1470–1523) — поэт и каллиграф, художник-пейзажист, творил также в жанрах *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов [и] птиц», и *жэнь-у* (*хуа*), ««(живопись/изображения) фигур», прославившись в последнем изображениями красавиц (*ши-нюй*). В пейзаже сочетал приемы живописи **Ли Чэна**, **Ли Тана**, юаньских мастеров **Чжао Мэн-фу**, **Ван Мэна**, **Хуан Гун-вана**, а также своего старшего современника **Шэнь Чжоу**. Офиц. биография Тан Иня, включенная в **«Мин ши»** («История [династии] Мин»; см. т. 4), сообщает, что после знакомства с каллиграфом Чжу Юнь-мином он уделял большое внимание учебе и в 1498 оказался первым (*цзе-юань*) на провинц. экзаменах на соискание ученой степени *цзюй-жэнь*, что позднее нашло отражение в одном из его имен (Тан Цзе-юань). Тогда же по навету недоброжелателей Тан Инь был обвинен в жульничестве. Эта история, существующая в неск. вариантах, показывает, что художник был фактически поставлен в положение изгоя: он разочаровался в перспективах карьеры, увлекся *чань*-буддизмом (см. т. 2 **Чань-цзун**) и в дальнейшем нигде не служил, хотя и не потерял признания друзей.

Чжу Юнь-мин (Сичжэ, прозв. Чжичжи-шэн, Чжи-шань, Чжишань-лаоцяо. 1460/1461–1526/1567?) — литератор, каллиграф и художник; в 1492 получил ученую степень *цзюй-жэнь*, состоял на гос. службе. Судя по датированным работам, период его тв-ва пришелся на 1488–1525; в произведениях до нач. XVI в. чаще всего подписывался полным именем, позже использовал сочетание имени с псевдонимом. Был особенно знаменит в каллиграфии, в уставном почерке *кайшу* следовал стилю **Ван Си-чжи** (IV в.; см. т. 3, также **Эр Ван**), а в скорописи *цаошу* ориентировался на тв-во **Хуан Тин-цзяня**; как живописец обращался к жанру пейзажа, рисовал цветы и деревья. Менее популярен последний из «сучжоуских талантов» — мастер полууставного почерка *синшу* Сюй Чжэнь-цин (Чан-гу или Чан-го; 1479–1511). В 1505 он получил ученую степень *цзинь-ши*, состоял на гос. службе.

* Мин ши (История Мин) // Соинь бонабэнь эр ши сы ши (Сборное изд. «24 династийных историй»). Т. 22, 24. Шанхай, 1958. ** *Самосюк К.Ф.* Свиток Цю Ина «Восемнадцать архатов» // ТГЭ. Т. XXVII. Л., 1989; *Ван Сюнь.* Чжунго мэйшу ши цзянъи (Лекции по истории изобразительного искусства Китая). Пекин, 1956; Тюгоку Мэй Сэй сёхо мэйхин дзусацу (Альбом известных произведений каллиграфии Китая периодов Мин и Цин). Т. 1–2. Осака, 1985; Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи (Подписи и печати китайских каллиграфов и живописцев). Т. 1–2. Шанхай, 1987; *Шэнь Цзы-чэн.* Чжунго гудай мин хуацзя (Знаменитые художники древнего Китая). Шанхай, 1954.

См. также лит-ру к ст. **Сяо сы Ван**.

В.Л. Сычёв

СЫ ЦЗЮНЬ-ЦЗЫ

四君子

Сы цзюнь-цзы — «четыре совершенных». Одна из важнейших тематич. групп жанра «цветы-птицы» (*хуа-няо*), включающая изображение бамбука, орхидеи, цветущей дикой сливы *мэйхуа* и хризантемы, символизирующих сложную гамму душевных достоинств — стойкость (бамбук), нежность, скромность (орхидея), женственность, изящество (*мэйхуа*), утонченность, затаенность (хризантема), объединенных общим идеалом светлой чистоты. Осн. место принадлежит монохромной живописи тушью. Термин закрепился с нач. XVII в. (Чэнь Цзи-хуй, 1568–1639), а у истоков темы стоят монохромные бамбуки кисти Вэнь Туна (1018–1079), основоположника известной Хучжоуской школы живописи бамбука (см. **Мо-чжу**). Вариации темы: «пять чистых»/«пять друзей» («четыре совершенных» плюс сосна или причудливый камень), «четыре друга» (бамбук, *мэйхуа*, сосна и орхидея), «три друга холодной поры» (бамбук, *мэйхуа* и сосна). В этой тематич. группе наиб. полно проявляется специфика условного языка кит. традиц. живописи — соединение каллиграфичности с реализмом. Максимальное развитие получает принцип единства живописи, поэзии и каллиграфии (как правило, живопись сопровождается каллиграфич. надписью поэтич. содержания), в результате термин *хуа* [*4*] («рисовать») заменяется термином *се* [*4*] («писать»).

** *Соколов-Ремизов С.Н.* Ключевая роль темы «Сы цзюньцзы» — «Четыре совершенных» в структуре китайской духовной культуры // Искусство Востока. Художественная форма и традиция. СПб., 2004.

С.Н. Соколов-Ремизов

СЮАНЬ-ДЭ ХУА-ЮАНЬ

宣德畫院

Сюань-дэ хуа-юань (Академия живописи Сюань-дэ) — гос. учреждение учебно-академического характера, предназначенное для подготовки профессиональных художников и координации деятельности придворных живописцев, существовавшее в эпоху Мин (1368–1644).

Офиц. структура, объединившая литераторов, каллиграфов и художников — *Вэнь-юань гэ* (Палата литературного потока), была создана еще основателем дин. Мин — **Чжу Юань-чжаном** (имп. Тай-цзу, прав. 1368–1398; см. т. 4) вскоре после провозглашения новой династии в первой столице империи (совр. г. Нанкин, пров. Цзянсу). Поспешность орг-ции такой структуры была обусловлена прежде всего потребностью двора в придворных живописцах, ответственных за выполнение стенописей и картин для дворцов и зданий столичных ведомств, вновь возводимых после долгих десятилетий внутр. войн. Тем не менее собственно Академия живописи была учреждена только в сер. 1420-х пятым государем дин. Мин — Сюань-цзуном (прав. 1426–1435) по модели Академии живописи (**Хуа-юань**), существовавшей в эпохи Северная Сун (960–1127) и Южная Сун (1127–1279), что и нашло отражение в принятом впоследствии ее назв. *Хуа-юань Сюань-дэ* (Академия живописи, [учрежденная в период правления под девизом] Сюань-дэ). Воссоздание Академии живописи привело к обновлению эстетических установок академич. школы и официального худ. тв-ва, предназначенного для удовлетворения духовных нужд двора и гос-ва. Определяющее влияние на деятельность минской Академии живописи оказала общая для культуры этого периода тенденция реставрации нац. духовных традиций и ценностей после монг. владычества (эпоха Юань, 1271–1368). Перед придворными художниками (*гунъянь-хуацзя*) ставилась задача возродить худ. наследие эпох Тан (618–907) и Сун (960–1279), почитавшихся временем наивысшего расцвета нац. имперской государственности и духовности. Исходя из этой задачи, была разработана система предписаний, касавшихся тем, сюжетов, образов и методов живописного тв-ва, малейшие отклонения от к-рых влекли за собой административные наказания, вплоть до ссылки. Придворным художникам заказывались прославлявшие правящую династию повествовательно-парадные картины, сугубо декоративные произведения и пейзажи, выдержанные в духе шедевров мастеров прошлого и отличавшиеся внеш. эффектностью. Во 2-й пол. эпохи Мин академич. школа вступила в стадию стагнации. Показательно, что, несмотря на многочисленность штатного состава *Сюань-дэ хуа-юань*, история кит. живописи сохранила лишь неск. заслуживающих внимание имен художников-академистов, создававших масштабные и красочные полотна гл. обр. в жанре «цветы и птицы» — *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц».

Одним из основоположников минского академич. варианта *хуа-няо* считается Бянь Вэнь-цзинь (Бянь Цзин-чжао, XV в.). Уроженец периферийного юго-восточного р-на Китая (пров. Фуцзянь), он стал придворным художником еще

в Нанкине, уже тогда снискав себе славу выдающегося мастера жанра «цветы и птицы». Бянь Вэнь-цзин работал также в фигуративной живописи — жанр *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», и в анималистич. жанре (тоже исходно относившемся к *жэнь-у*; см. **Жэнь Жэнь-фа**), создав в качестве его очередной тематич. разновидности изображения тигров в условно-декоративной манере. Композиции Бянь Вэнь-цзиня в жанре *хуа-няо* откровенно цитируют произведения художников-академистов эпохи Сев. Сун. Вместе с тем его работы, напр. «Чунь няо хуа ту» («Весенние птицы и цветы», 155×99 см, шелк, краски, Шанхайский худ. музей), отличаются яркостью красок, монументальностью, насыщенностью изображениями и тщательной проработкой деталей,

Преемником Бянь Вэнь-цзиня и крупнейшим мастером *хуа-няо* в истории Академии живописи Сюань-дэ признан Линь Лян (Линь И-шань, уроженец пров. Гуандун, 1416?–1480?), к-рый работал в полихромной и монохромной техниках, преимущественно продолжая и варьируя стили представителей академич. школы эпохи Южн. Сун. К лучшим произведениям Линь Ляна относится картина «Шаньча бай сянь ту» («Дикие камелии и серебристый фазан», др. назв. «Шаньча бай юй ту», «Дикие камелии и [птица с] белым опереньем», 152,3×77,2 см, шелк, краски, Шанхайский худ. музей). Взгляд зрителя сразу же приковывает профильное изображение гордо стоящей на выступе скалы птицы, что объясняется эффектностью композиции и колористич. решения, основанного на сочетании белого, черного (в оперении) и красного цветов (в рисунке лап и перьев на голове фазана). Самостоятельные в своей эстетич. привлекательности фрагменты образуют и второстепенные детали полотна — ветви цветущего кустарника, окружающие скалу, пара сорок, примостившаяся ниже, на каменистой поверхности и с подобострастным восхищением взирающая на «короля птиц». Гл. творческой новацией Линь Ляна считается разработка образа хищной птицы (орла, сокола), прежде редкого в жанре *хуа-няо* и символизирующего вечное равновесие жизни и смерти в природе.

Среди художников, работавших в пейзажной живописи *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», спец. упоминания заслуживают Ли Цзай (1-я пол. XV в.) и Го Чунь (XV в.).

Ли Цзай (Ли И-чжэн, уроженец пров. Фуцзянь) состоял в Академии живописи с 1426 по 1435. Его гл. творческое достижение современники видели в одновременном следовании манерам двух принципиально разных по стилистике пейзажистов прошлого — **Го Си** и **Ма Юаня**. В реальности, как показывают четыре сохранившихся его произведения, пейзажная живопись Ли Цзая в большей мере находилась под воздействием тв-ва **Дай Цзиня** и представителей раннего периода южной «школы Чжэ» (**Чжэ-пай**, Чжэцзянская школа). При этом лучшим произведением Ли Цзая является жанровый свиток «Цинь-гао чэн ли ту» («Цинь-гао верхом на карпе», 64,3×45,8 см, шелк, легкая подцветка, Шанхайский худ. музей), написанный на сюжет даос. легенд. Художник обратился к образу древнего «бессмертного» по прозвищу Цинь-гао (Искусно играющий на *цине* [*3*]), обладавшего волшебной способностью жить подобно рыбам в водных глубинах, из к-рых он всплывал на поверхность, сидя верхом на чудесном карпе. Этот эпизод — Цинь-гао, взмывающий из озерной глади на глазах у изумленных свидетелей (чиновников или ученых, облаченных в стилизующие древний костюм белые одеяния), и воспроизведен на картине. Несмотря на его нарочитую декоративность и условность изображений фигур и элементов ландшафта (таких как зеленые пятна древесных крон, словно разметавшихся под внезапным порывом ветра, и силуэт величеств. горной гряды на заднем плане), свитку Ли Цзая присуща выразительность, передающая особое настроение таинственности и притягательности даос. легенд.

Го Чунь (Го Вэнь-тун, уроженец уезда Юнцзя, совр. пров. Чжэцзян) был придворным художником с нач. XV в., до учреждения Академии живописи. Прославился как продолжатель традиции «сине-зеленого пейзажа» (*цинлюй-шаньшуй*), господствовавшего в офиц. иск-ве эпохи Тан (618–907). Лучшим произведением Го Чуня остается свиток «Цин люй шань шуй ту» («Горы и воды в сине-зеленых тонах», 161×95,3 см, шелк, тушь, краски). В нем наряду с влиянием танского пейзажа, сказавшимся

в использовании «сине-зеленой цветовой гаммы» (*цинлюй-шэсэ*), угадываются признаки стилизации мастеров «южной» пейзажной школы (*нань-цзун*, в совр. терминологии «южное пейзажное направление», *наньфан-шаньшуй-хуапай*; см. **Нань-бэй-цзун**), прежде всего **Дун Юаня**, что заметно в трактовке горных цепей на заднем плане. Го Чунь обратился также к трактовкам ландшафта, присущим «облачно-туманному стилю» (*юньу-яньай*) в исполнении **Ни Цзаня** и др. пейзажистов эпохи Юань, как показывает композиция из валунов и деревьев, занимающая первый план в правой части картины. Несмотря на отмеченный худ. симбиоз, свиток Го Чуня производит впечатление пейзажа, написанного с натуры и сохраняющего лиричность и непосредственность настроения, что позволяет считать его автора не только прямым представителем академич. школы, но также одним из выдающихся пейзажистов эпохи Мин.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Малявин В.В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. М., 2003; *Чжуан Цзя-и, Не Чун-чжэн.* Чжунго хуйхуа (Китайская живопись). Пекин, 2000; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 5. Пекин, 1986; Шанхай боугуань цзанпинь цзинхуа (Шедевры собрания Шанхайского музея). Шанхай, 2004; *Barnhart R.* Painters of the Great Ming. The Imperial Court and the School. Dallas, 1993; *Cahill J.* Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368–1580. New York–Tokyo, 1979; *Hajek L.* Chinesische Kunst. Prague, 1954; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 4, 6–7. L., 1958; The Shanghai Museum of Art / Ed. by Zhen Zhiyu. N.Y., 1981.

М.Е. Кравцова

СЮЙ БЭЙ-ХУН

徐悲鴻

Сюй Бэй-хун. 1895, пров. Цзянсу, — 1953. Разносторонний живописец, педагог и пропагандист кит. традиц. живописи. Род. в семье художника. Начав с изучения Линнаньской школы живописи, перешел к освоению европ. живописи, учился во Франции и Германии. С 1927 вел активную преподавательскую деятельность в Нанкине, Пекине и др. городах. В 1933–1934 выезжал с выставкой кит. традиц. живописи в Европу (Франция, Италия, Германия, Бельгия, Англия). При посещении СССР (1934) передал в дар музеям Москвы и Ленинграда ценную коллекцию живописи 1-й четверти XX в. После 1949 возглавил Центр. академию художеств в Пекине, стал первым председателем Всекит. союза работников искусств. Работая в жанрах *жэнь-у* («люди») и *шань-шуй* («горы–воды»), стремился к привнесению в кит. традиц. поэтику элементов европ. худ. традиции (светотень, линейная перспектива), к расширению тематики, придавал первоочередное значение натурной зарисовке. Параллельно с этим работал в области живописи маслом *ю-хуа* и академич. рисунка. Наиб. успехи связываются с жанром *хуа-няо* («цветы-птицы») и особенно изображением лошадей. В Пекине функционирует мемориальный музей Сюй Бэй-хуна.

** *Виноградова Н.А.* Сюй Бэй-хун. М., 1980; *Пострелова Т.А.* Творчество Сюй Бэй-хуна и китайская художественная культура XX в. М., 1987; *Лао Цзин-вэнь.* Сюй Бэй-хун и шэн (Жизнь Сюй Бэй-хуна); Сюй Бэй-хун цаймо хуа (Живопись цветной тушью Сюй Бэй-хуна). Пекин, 1959; *Сюй Цзянь-жун.* Дандай ши да хуацзя (Десять величайших художников нашей эпохи). Шанхай, 1995.

С.Н. Соколов-Ремизов

СЮЙ ВЭЙ

徐渭

Сюй Вэй, Вэнь-цин, Вэнь-чан, прозв. Байсянь шань-жэнь, Сюэюэ шань-жэнь, Тяньчи, Тяньчи шань-жэнь (Человек [с] горы Тяньчи), Тяньчи шу-сянь, Тяньшуй-юэ, Цзинь-лэй шань-жэнь, Цин-тэн дао-ши, Цин-тэн лао-жэнь, Чжи-фу шань-жэнь, Э-би шань-нун и др. 1521, Шаньинь (совр. уезд Шаосин пров. Чжэцзян) — 1593. Выдающийся литератор (поэт, драматург, автор работ по военному делу), каллиграф, художник.

Известен зап. востоковедам в основном как художник. Говорил о себе: «Для меня каллиграфия на первом [месте], поэзия — на втором, литература — на третьем, живопись — на четвертом». Биография Сюй Вэя драматична; она служит примером редкого исключения, сделанного кит. знатоками, включившими психически больного человека в число видных мастеров эпохи. Подобное стало возможным не потому, что императив «пестования жизни» (*ян шэн*) во времена дин. Мин (1368–1644) ослабел. Скорее, показательным признавалось то, как опыт каллиграфич. традиции давал силы на редкость одаренному человеку нести бремя своего заболевания. При этом кит. авторы никогда не упускают из виду разницу между «творческим безумием» и психическим заболеванием.

Сюй Вэй родился в семье чиновника в пров. Чжэцзян и еще ребенком создавал каллиграфич. и живописные произведения, писал поэмы, эссе и сочинял музыку. В 20 лет по решению суда Сюй Вэй был объявлен банкротом, что вынудило его зарабатывать на жизнь преимущественно своим талантом (сочинением лит.

и музыкальных произведений, каллиграфией и живописью). Однако на экзаменационной стезе сразу же появились проблемы: даже начальную степень он получил не с первой попытки, а экзамен на среднюю степень *цзюй-жэнь* он проваливал семь раз, причем последняя попытка состоялась, когда ему было 43 года. В 40-летнем возрасте у него обнаружилось острое психич. расстройство, и на протяжении трех лет он предпринял девять попыток суицида (во время одной из них рассек топором скулы и вбил гвоздь в ухо). Когда в приступе агрессии он убил свою третью жену, по закону ему грозила смертная казнь, но хлопоты друзей свели дело к семи годам тюрьмы. Выйдя из заключения в 52 года, Сюй Вэй еще на протяжении 20 лет влачил нищее и полупьяное существование, опираясь на помощь друзей, к-рые поддерживали его одеждой и пропитанием в обмен на его произведения.

Каллиграфич. наследие Сюй Вэя велико, сохранилось большое число памятников, созданных после того, как ему исполнилось 50 лет. Как правило, это работы выполнены почерком *куанцао* или *синшу*. Ряды столбцов сближены настолько, что сливаются в некую хаотичную массу. Размеры иероглифов непредсказуемо увеличиваются или уменьшаются. Нек-рые знаки наклонены так заметно, что кажутся опрокинутыми. Черты прописаны то грубо, то тонко; тушь буквально брызжет с колючей и растрепанной кисти. Бушующее месиво линий пронизано необычайной экспрессией — его композиции выплескиваются за пределы формата свитков (чаще всего настенного вертикального типа). Объясняя это, Сюй Вэй говорил: «Мои бумажные свитки все исписаны, но письмена все еще не окончены полностью. Я желал бы писать на зеленой лозе, обвивающей гигантское дерево, и по мере того как я писал бы, лоза обвила бы дерево до самого верха». Современники назвали работы Сюй Вэя «замыслами своевольной кисти» (*цзи би и*) и «обличьем эго» (*во мянь му*). Вместе с тем в произведениях мастера явственно прослеживается преемственность от Су Цзина (239–303), **Ми Фу**, **Хуан Тин-цзяня** и **Ни Цзаня**, что и оправдывает включение его тв-ва в корпус традиции. Важно, что никакой цели ниспровержения последней у мастера не было. Просто болезнь Сюй Вэя ограничивала его потенциальные возможности в пространстве этой традиции. Даже когда каллиграф пишет уставом, в чертах присутствуют деформации, передающие неприятные искажения и агрессивную экспрессию, но при этом знаки гипнотически приковывают к себе внимание зрителя. Кит. знатоки отмечают, что экспрессия Сюй Вэя не имеет ничего общего с чаньской эксцентрикой, а отражает помешательство. Однако Сюй Вэй первым в каллиграфии выразил свой внутр. мир «как он есть», и в этом заключается его вклад в традицию. Крупнейшие мастера скорописи конца эпохи Мин, такие как **Чжан Жуй-ту**, **Ван Чун**, **Ван До** и **Фу Шань**, использовали ряд формальных новаций Сюй Вэя, но по сути своего иск-ва они не являются его преемниками, хотя и объединяются в одно направление «эксцентриков» (*се* [*2*]), восходящее к танским каллиграфам **Чжан Сюю** и **Хуай-су**.

Знатоки периода Цин (1644–1911) объединили псевдонимы Сюй Вэя «Даос зеленой лозы» (Цин-тэн даожэнь) и **Чэнь Чуня** «Человек [с] горы Байян» (Байяншань-жэнь) в устойчивую пару «Зеленая лоза и Байян» (Цинтэн Байян). Сюй Вэю было 23 года, когда умер Чэнь Чунь. Один был глубоко болен, но прожил немало и выразил себя сполна; другой был увлечен даос. психотехникой и ушел из жизни, не успев достигнуть творч. зрелости. Их имена обозначают две крайности развития каллиграфич. традиции и буферные, резервные зоны, уравновешивающие ее ортодоксальный фланг.

** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Хуан Дунь.* Юань Мин шуфа (Каллиграфия [периода династий] Юань, Мин). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Cahill J.* Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368–1580. N.Y., 1978; *Ryor K.M.* Bright Pearls Hanging in the Marketplace: Self-expression and Communication in the Painting of Xu Wei. N.Y., 1998.

В.Г. Белозёрова

Датированные работы Сюй Вэя созданы в 1570–1591. В живописи он по праву признан крупнейшим мастером жанра *хуа-няо* («цветы-птицы»); его произведения представлены в крупнейших кит. и заруб. собраниях — Музее Гугун (Пекин), худ. музеях Шанхая и Нанкина, Галерее Фрира (Вашингтон). В живописной технике Сюй Вэй следовал преодолевшему канон академич. стиля **Лян Каю** (1-я пол. XIII в.) — известному живописцу-универсалу, мастеру жанра *жэнь-у* («фигуры/люди»), способному несколькими смелыми штрихами создать живые запоминающиеся образы. Др. художественным ориентиром для Сюй Вэя был Линь Лян (1416 — ок. 1480) — живописец в жанре *хуа-няо*, придворный художник, автор полиптихов на тему времен года, сочетавший техники **гун-би** и *се-и*, иногда обращавшийся к монохромной живописи тушью. Среди художников эпохи Мин Сюй Вэй высоко ценил **Шэнь Чжоу**. Живопись Сюй Вэя при безусловных технич. достоинствах и редкой выразительности лишена уравнове-

шенности в той же мере, что и его каллиграфия. Предпочитая большие форматы свитков и монохромные композиции *се-и*, мастер использовал их для преувеличенно крупных изображений малых образов природы. Покрывая поверхность бумаги обширными тушевыми размывами (изображающими, напр., камни), Сюй Вэй по контрасту с ними тонко прописывал стебли и листья отдельных растений, как показывает вертикальный свиток из музейного собрания г. Тяньцзиня («Чжу ши шуй сянь ту» («Бамбук, камень, нарцисс», 135×47 см, бумага, тушь). В его произведениях тональная палитра черной туши имеет предельно широкий диапазон, часто используется также метод «разбрызганной туши». Эти формальные черты получили развитие в произведениях мастеров **вэньжэнь-хуа**. Прямых последователей Сюй Вэя по традиции относят к школе *цинтэн-пай* («Зеленой лозы»). Печати: *Гун сунь да нян*, *Жу цзы*, *Лун я да цзя гун*, *Пэн фэй чу жэнь*, *Синь мао ци ши и*, *Фо шоу* и др.

** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; Возвращение Будды. Памятники культуры из музеев Китая. Каталог выставки. СПб., 2007.

См. также лит-ру к ст. **Хань шан У чжу**.

В.Л. Сычёв

СЮЙ ДАО-НИН

許道寧

Сюй Дао-нин. 970?, обл. Хэцзянь (совр. пров. Хэбэй, по др. данным, уроженец г. Чаньань, совр. г. Сиань пров. Шэньси), — 1052. Художник, один из ведущих мастеров пейзажной живописи — *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», эпохи Северная Сун (960–1127).

Прошел обучение в Академии живописи (**Хуа-юань**), занимаясь у самого **Ли Чэна**, однако закончил не живописное, а медицинское отд-ние Академии живописи и в дальнейшем занимался худ. тв-вом для собств. удовольствия. Снискал широкое признание среди знатоков живописи и получал заказы двора. По свидетельству знаменитого трактата **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал») Го Жо-сюя (XI в.) и более поздних письм. источников, Сюй Дао-нин работал преимущественно как пейзажист в станковой и монументальной живописи. В трактате нач. XII в. «Сюань-хэ хуа пу» («Каталог живописи [периода правления под девизом] Сюань-хэ») перечислены 138 его работ, среди них свиток «Гуань шань ми сюэ ту» («Горный проход, занесенный снегом»). Известно также о создании им двух стенописных картин, украшавших покои одного из столичных дворцов. Однако никаких подробностей об этих произведениях не сохранилось. Го Жо-сюй также утверждает, что творч. манера Сюй Дао-нина претерпела со временем серьезные изменения: «Вначале [работал] сдержанно и скромно; в старости считал, что кисть должна быть лаконичной и отточенной. Поэтому [изображал] вершины невысоких гор острыми, а пропасти отвесными, деревья и лес сильными и напряженными. Этим он отличался от других и создал стиль своей школы» (пер. К.Ф. Самосюк).

Правота мнения Го Жо-сюя о самобытности творч. манеры Сюй Дао-нина полностью подтверждается редким для него точно атрибутированным пейзажном свитком — «Юй фу ту» («Рыбаки», др. назв. «Цю цзян юй тин ту» — «Рыбачьи лодки на осенней реке», «Ловля рыбы в горном потоке», 48,9×209,6 см, шелк, тушь легкая подцветка, Музей искусств Нельсона–Аткинса, Канзас-Сити). Хотя это произведение в целом соответствует установкам «панорамно-монументального стиля», занявшего господствующее положение в академич. живописи того времени, в «Юй фу ту» дано иное построение ландшафта и специфические трактовки как горного вида в целом, так и его отдельных элементов. Вместо характерных для пейзажей X в. (напр., работ **Гуань Туна** и **Фань Куаня**) изображений единичной вершины, фланкированной сбоку двумя мелкими пиками, здесь показано неск. горных цепей, расположенных одна за другой по горизонтальной и вертикальной осям свитка. Ближний план занимают рыбачьи лодки на речной глади и дорога с идущими по ней путниками, средний — заполняют горные кручи (справа) и излучина реки с разбросанными по берегам валунами. На дальнем плане поднимается скальный массив, образованный разными по высоте и формам пиками, к-рые написаны мощными, скользящими от вершин к подножию, мазками кисти. Объемы выступов и впадин моделируются чередованием плотного слоя туши и легких размывов. Острые графич. приемы рисунка отвесных скал и обнаженных древесных стволов на переднем плане создают приковывающее взор контрастное сочетание с мягкими расплывчатыми живописными пятнами в изображении далеких горизонтов. Золотистый оттенок фона, приобретенный благодаря шелковой основе свитка,

создает впечатление легкой «подсветки», как будто передавая атмосферу студеного и прозрачного осеннего воздуха, что способствует ощущению целостности и достоверности пейзажа.

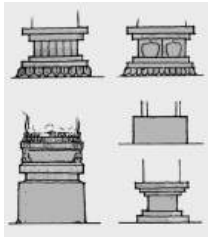
Т.о., есть все основания полагать, что с живописью Сюй Дао-нина соотносятся определенные перемены в эволюции «панорамно-монументального» ландшафта, занимавшего ведущее место в северосунской академич. школе, к-рые непосредственно предшествовали стадии его наивысшего расцвета в тв-ве крупнейшего пейзажиста X–XI вв. — **Го Си**.

***** *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978. ****** *Виноградова Н.А.* Искусство Китая. Альбом. М., 1988; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р., Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; *Самосюк К.Ф.* Го Си. М., 1976; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 3. Пекин, 1986; Eight Dynasties of Chinese Painting. The Collection of the Nelson Gallery — Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art. Cleveland, 1980; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–3. L., 1958; *Sullivan M.* Symbols of Eternity: Landscape Painting in China. Stanf., 1979.

М.Е. Кравцова

СЮЙМИЦЗО

須彌座



Сюймицзо («подножие Сумеру») — профилированный стилобат, каменная платформа, на к-рой возводились дворцовые и культовые здания. Высота *сюймицзо* может достигать 1,5 м и более, сверху оформлена резными перилами, обломы имеют характерный четкий контур с симметричным расположением профилей относительно средней части, выполненной в виде пояса. Узорная резьба покрывает бо́льшую часть профилированных элементов. На искривленной поверхности нек-рых профилей встречаются детали, близкие по характеру к ионикам. Число обломов и их размеры определяются особым масштабом. За единицу измерения принята величина палочки, отделяющей один профиль от другого. Перила выполнялись из беломраморных квадратных столбиков с резными верхушками и вставных панелей. Размеры ограждения, характер и тематика резьбы определялись стандартом.

При сооружении гл. павильонов императорских дворцов и храмов возводились многоярусные платформы, где каждый ярус состоял из стилобата типа *сюймицзо* с многочисленными лестницами и доп. деталями, в частн., водосливами в виде голов дракона или фантастич. морского чудовища макара́, воспринятого из иск-ва Индии и Тибета, к-рые устанавливались в углах террас и придавали им еще более торжественный вид.

***** Архитектура Восточной и Юго-Восточной Азии до середины XIX в. // Всеобщая история архитектуры. Т. 9. М.–Л., 1971.

Н.Ю. Демидо

СЮЙ СИ

徐熙

Сюй Си. Годы жизни неизвестны. Один из крупнейших живописцев эпохи Пяти династий (У-дай, 907–960) и основоположников жанра *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц».

Был уроженцем Юго-Восточного или Южного (г. Чжунлин, совр. пров. Цзянси) Китая и подданным царства Южное Тан (Нань Тан, 937–975, на территории совр. пров. Цзянсу), где обитал в уединении. По словам Го Жо-сюя (XI в.), автора трактата **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал»), «со стремлениями возвышенными и независимыми... чаще всего писал то, что было по берегам рек и озер: дикий бамбук, водоплавающих птиц и рыб в глубинах вод» (пер. К.Ф. Самосюк). Отшельнический образ жизни Сюй Си не препятствовал ни его творч. активности, ни его известности:

в трактате нач. XII в. «Сюань-хэ хуа пу» («Каталог живописи [периода правления под девизом] Сюань-хэ») перечисляются 249 его работ, в дальнейшем утраченных.

В кит. традиционной эстетич. мысли и в совр. искусствоведении общепринята т.зр., что Сюй Си является основоположником отдельного стилистич. варианта *хуа-няо*, принципиально отличающегося от манеры др. зачинателя этого жанра — **Хуан Цюаня**. В противоположность «стилю Хуана», отмеченному тщательностью письма и декоративностью композиций и поэтому получившему прозв. *фу-гуй*, («[стиль] богатства и знатности»), живописи Сюй Си была присуща эскизность рисунка и приглушенная колористическая гамма. Он использовал светлые, прозрачные краски, дополняя ими тушевые контурные линии, либо вместо графич. рисунка прибегал к выполняемым способом «падающей туши» (*ло-мо*) размывкам, обозначая с их помощью форму изображений. Последний способ, обходивший употребление контурных линий, означал введение в *хуа-няо* приемов т.наз. бескостного метода письма (*могу-хуа*; см. **Могу-пай**)). В трактате Го Жо-сюя подчеркивается особая элегантность живописи Сюй Си, в к-рой «перья и пух, форма и структура легки и изящны, а цвет неба сливается с цветом воды».

Названия картин, приписываемых Сюй Си в «Сюань-хэ хуапу», говорят о значительно большем тематич. разнообразии его тв-ва, чем это следует из характеристик, данных Го Жо-сюем. Выясняется, что любимыми сюжетами этого художника были лотосы, поднимающиеся из темной воды, опадающие в воду листья, пышные цветы магнолий, водяные птицы, цикады, бабочки. Важное место в живописи Сюй Си занимали композиции с изображением пионов (*мудань*, 39 работ) и цветущих ветвей сливового дерева (*мэйхуа*, 4 работы), к-рые, возможно, способствовали формированию «живописи сливы» (**мо-мэй**, «[цветущая] слива, [нарисованная] тушью») как отдельного тематич. направления внутри жанра «цветов-птиц».

Манера Сюй Си, образно названная впоследствии *е-и*, «устремления/помыслы в дикой пустоши», далеко не сразу получила должное признание у художников и ценителей живописи по причине ее внеш. простоты и безыскусности. Даже внук Сюй Сы — Сюй Чун-сы (кон. X — нач. XII в.), вошедший в круг признанных мастеров *хуа-няо* 1-й пол. эпохи Сев. Сун (960–1127) и, видимо, весьма плодовитый художник, поскольку в «Сюань-хэ хуапу» перечисляются 142 его картины, отказался от творческих достижений деда, отдав предпочтение стилю Хуан Цюаня. По достоинству живопись Сюй Си смогли оценить только представители творч. объединения «художников-литераторов» (**вэньжэнь хуа**) — **Су Ши** (1036–1101; см. также т. 3) и **Ми Фу**, с восхищением отметивший в трактате «Хуа ши» («История живописи»), что нарисованные Сюй Си цветы — словно живые и, кроме того, обладают столь уникальной внутр. энергией, что творения этого художника, в отличие от работ Хуан Цюаня, невозможно повторить.

В дальнейшем стилистич. варианты *хуа-няо*, порожденные тв-вом Хуан Цюаня и Сюй Си, составили две гл. художественные линии этого жанра, совпадающие с генеральными для кит. живописи стилями письма — **гун-би** («тщательная/прилежная/старательная кисть») и *се-и* («писание идей/мыслей»). «Стиль Сюй Си», позволявший передать впечатление и настроение художника и допускавший самые смелые эксперименты в работе кистью, получил наиб. распространение у самодеятельных живописцев, противопоставлявших себя мастерам академич. школы. Его влияние очевидно в «чаньской живописи» (XII–XIII вв.), тв-ве **Сюй Вэя** (1521–1593), **Чжу Да** (1625–1705), представителей плеяды «восьми чудаков из Янчжоу» (**Янчжоу ба гуай**, XVIII в.), а также в «национальной живописи» (*го хуа*), к-рая, возникнув во 2-й пол. XIX в., до сих пор играет значительную роль в кит. изобразительном иск-ве.

***** *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978. ****** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; *Barnhart R.* Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting. N.Y., 1983; *Bickford M.* Ink Plum. The Making of a Chinese Scholar-Painting Genre. Cambr., 1996; *Gao Jiaping.* The Expressive Act in Chinese Art: From Calligraphy to Painting. Stockh., 1996; *Laing E.J.* The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art // BMFEA. 64 (1992); *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–3. L., 1958.

М.Е. Кравцова

СЮЙ СЯО-ЧЖУН

徐曉鍾

Сюй Сяо-чжун. Род. в 1928, пров. Хубэй. Режиссер, педагог, теоретик театра, обществ. деятель. В детские годы проявил интерес к традиц. театру, участвовал в школьных постановках. В период антияпонской войны (1937–1945) познакомился с театром разговорной драмы, со спектаклями по пьесам **Цао Юя** (см. также т. 3), А.Н. Островского («Гроза»), «Ночлежка» (по пьесе «На дне» М. Горького). В 1946 участвовал в создании молодежного коллектива театра разговорной драмы «Объединенная труппа учащихся Ухани», получил представление о системе К.С. Станиславского. В 1948 был принят в Нанкинское театр. училище, стал членом КПК. В 1949 приехал в Пекин и поступил на 3-е отд-ние Ун-та Северного Китая, позднее преобразованное в Театральный ин-т. В годы проведения земельной реформы участвовал в постановке пропагандистских спектаклей в жанре **янгэ**. В 1954 получил направление на учебу в СССР, изучал театр. иск-во в ГИТИСе, активно знакомился с репертуаром, театр. школами, драматургами; его выпускные работы — «Молодая гвардия», «Оптимистическая трагедия».

Талант Сюй Сяо-чжуна как режиссера раскрылся после **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4) в постановках «Макбет» (1981), «Пер Гюнт» (1983), «Шаньшупин цунь жи цзи» («Записки о деревне Шаньшупин», 1987), «Дасюэ ди» («Заснеженная земля»). Глубокое постижение и творч. использование системы Станиславского, интерес к совр. мировым театр. течениям поставили его в ряд ведущих режиссеров страны. С 1983 по 2002 был директором Центр. театральной академии, избран зам. пред. Союза театр. деятелей. Ему принадлежит ряд крупных теоретич. работ по проблемам режиссуры, сценич. искусства.

***** Сюй Сяо-чжун даоянь ишу яньцзю (Изучение искусства режиссуры Сюй Сяо-чжуна) / Сост. Лин Инь-юй. Пекин, 1991.

И.В. Гайда

乙

СЯ ГУЙ

夏珪

Ся Гуй, Ся Юй-юй. 1180/1195?, г. Цяньтан (совр. г. Ханчжоу пров. Чжэцзян), — 1230/1264? Один из ведущих живописцев эпохи Южная Сун (1127–1279), традиционно относимый к когорте *Нань Сун сы цзя* («четыре [великих] мастера [эпохи] Южная Сун»).

Прошел обучение в Академии живописи (**Хуа-юань**), был принят в ее штат, где проработал предположительно до нач. 1230-х, заняв в период правления имп. Нин-цзуна (1195–1227) один из высших академич. постов — *дай-чжао* («ожидающий императорских указаний»). Сохранилось более 50 приписываемых Ся Гую работ (свитков и альбомных листов), к-рые находятся в различных музейных и частных коллекциях, преимущественно в Китае, на Тайване и в Японии. Принято считать, что в молодые годы Ся Гуй работал в фигуративной живописи — жанре *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», создавая жанровые композиции в стиле своего учителя **Ли Тана**, и, лишь достигнув творческой зрелости, обратился к пейзажу — *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», поднявшись в нем до вершин живописного мастерства.

Ся Гуй творил в монохромной и полихромной техниках, отдавая очевидное предпочтение нескольким сюжетным и композиционным схемам. Одну из приоритетных сюжетно-стилистических групп его пейзажной живописи составляют панорамные ландшафты на длинных горизонтальных свитках, лучшими образцами к-рых признаны картины «Шань шуй ши эр цзин ту» («Двенадцать пейзажных видов», дл. более 2 м, бумага, тушь, Музей искусств Нельсона–Аткинса, Канзас-Сити) и «Си шань цин юань ту» («Ясные дали потоков и гор», вар. «Далекие ясные виды над потоками и горами», 46,5×889,1 см, бумага, тушь, Нац. музей Гугун, Тайбэй). Первый из названных свитков следует двум манерам — «южного» пейзажа (*нань-цзун*, в совр. терминологии «южное пейзажное направление», *наньфан-шаньшуй-хуапай*; см. **Нань-бэй-цзун**), зародившегося в станковой живописи X в. (в т.ч. в тв-ве **Дун Юаня**), и «облачно-туманного стиля» (*юньу-яньай*), восходящего к живописи **Ми Фу** и **Ми Ю-жэня**. Наследование указ. традиций проявляется в эскизности изображений, передаче воздушной и водной среды с максимальным использованием техники размывок, трактовке силуэтов гор, выступающих из туманной пелены и переданных минимальным числом линий. Нек-рой новацией пейзажа Ся Гуя в первом из названных свитков, по сравнению с предшествующими произведениями «облачно-туманного стиля», является исполь-

зование (применявшегося раньше лишь в др. жанрах) приема разбивки ландшафта на фрагменты. Плавно переходя один в другой, каждый фрагмент в то же время сохраняет определенную композиционную самодостаточность и даже наделяется самостоятельным названием, напр.: «Цин цзян се ван» («Вид на чистую [гладь]»), «Моу линь цзя цюй» («Упиваясь красотою кущи деревьев»), «Яо шань шу янь» («Одинокий гусь, [летящий над] дальними горами»). Составленные из четырех иероглифов (вызывающих в памяти древний четырехсловный поэтич. размер), выполненные тонким каллиграфич. почерком и искусно введенные в худ. пространство картины, эти надписи, с одной стороны, воспринимаются в качестве букв. реализации установки на органичное сочетание живописи и каллиграфии, провозглашенной в эстетических разработках представителей школы «художников-литераторов» (**вэньжэнь-хуа**). С др. стороны, в подобной дискретности пейзажа, возможно, нашла отражение общая для южносунской живописи тенденция усиления лирического начала произведений и камерности пейзажных сцен.

Свиток «Ясные дали потоков и гор», показывая ландшафт, состоящий из массивных, слоистых горных форм, вторит др. пейзажной традиции — т.наз. панорамно-монументальному стилю академич. живописи эпохи Сев. Сун (960–1127). Худ. пространство картины плотно структурировано, хотя в ряде фрагментов (воспроизводящих речные виды, небо над отрогами гор и уходящие вдаль скалы) заметно преобладание водной и воздушной среды. Все детали композиции (скалы, валуны, деревья, заросли кустарника, жилища, рыбачьи лодки, мостики, переброшенные через потоки) тщательно проработаны. В целом художник в этом свитке отдает предпочтение графическим приемам кистью: тонким линиям, штриховкам и точкам.

Отдельную и тоже важную сюжетно-стилистическую группу в тв-ве Ся Гуя образуют картины «созерцания природы», решенные им в двух композиционных вариантах. Первый из них основан на изображении одиночной фигуры человека в ландшафтном окружении, как, напр., в альбомном листе «Линь лю фу цинь» («Игра на *цине* у потока», вар. «Игра на лютне у реки», 25,5×25,5 см, шелк, тушь, легкая подцветка, Музей Гугун, Пекин). Альтернативное решение композиции обыгрывает образ затерянной в пейзаже уединенной хижины, примерами чего выступают альбомные листы «У чжу чи гуань» («Подворье [на берегу] озера [среди] платанов и бамбуковых [зарослей]», 34×26 см, бумага, тушь, легкая подцветка, Музей Гугун, Пекин) и «Гуань пу» («Взирая на ливень», 24,7×25,7 см, шелк, тушь, легкая подцветка, Нац. музей Гугун, Тайбэй). В обоих случаях изображен камерный пейзаж, включающий ограниченный набор элементов: скалистый берег либо каменные глыбы на берегу озера или реки, несколько стволов сосен или лиственных деревьев, нависающих над хижиной, тающие в облачной дали горные цепи. Нередко используется асимметричное построение композиции.

Показательно предпочтение, отдаваемое Ся Гуем формату альбомного листа. По мнению нек-рых исследователей, это объясняется не столько его личными худ. вкусами, сколько общим для южносунского академич. пейзажа процессом, связанным с возросшим вниманием к личности и настроениям человека, актуализацией передачи медитативного состояния. Все это получило выражение в серийности картин на альбомных листах, чередование к-рых вызывало у зрителя быструю смену впечатлений.

Важной особенностью тв-ва Ся Гуя является также обилие в нем «снежного» пейзажа. Об этом свидетельствуют прежде всего приведенные в более поздних каталогах названия его произведений, напр., «Цзян тянь чжай сюэ ту» («Река и небо после прекращения снегопада»), «Фэн сюэ гуй чжуан ту» («Возвращение в усадьбу под ветром и снегом»). К числу немногих сохранившихся работ такого рода относится картина «Сюэ тан кэ хуа ту» («Беседа гостей в павильоне, [занесенном] снегом», 28,2×29,5 см, бумага, тушь, краски, Музей Гугун, Пекин). По настроению и особенностям композиции она примыкает к сценам «созерцания природы»: левую часть занимает изображение дома на берегу реки, стоящего у подножия обрыва в окружении обнаженных деревьев. Примечательно, что изображение обрыва у Ся Гуя частично срезано левым краем картины, вторя трактовкам гор в северосунском академич. пейзаже. В правой части пейзажа, напротив, показан горный отрог, плавно уходящий ввысь. В целом эстетич. своеобразие композиции определяется контрастом между «пассивным» способом передачи белизны снежного покрова и активной работой кисти в рисунке тонко выписанных деревьев.

В творч. наследии Ся Гуя присутствует немало произведений, по-своему уникальных и не поддающихся условной классификации. Среди них — вертикальный свиток «Фэн юй ту» («Ветер и дождь», вар. «Буря», шелк, тушь,

Собрание Каватаси, Япония). На переднем плане изображен горный отрог с несколькими деревьями, согнутыми мощным порывом ветра, — с их спутанных ветвей ураган срывает чудом уцелевшие листья. Под деревьями на самом берегу реки различимо ветхое строение и переброшенный через бурлящий поток шаткий мостик, на к-рый вступает человек, торопясь скрыться от непогоды за стенами хижины. Хаотические очертания черных, исполненных густыми, скользящими мазками туши, деревьев, готовых, кажется, вот-вот рухнуть на крышу жилища, погребая под собой его обитателей, придают композиции настроение тревоги, смятения и безысходности. Еле намеченная в верхней части картины скала, на к-рой трепещут терзаемые ветром растения, ритмически повторяя очертания деревьев переднего плана, усиливает эти настроения.

Многие черты в тв-ве Ся Гуя (использование сюжета «созерцания природы», предпочтение камерных композиций, стремление обыгрывать «пустотность» худ. пространства, преобладание асимметричных построений, а также своеобразных трактовок фигур людей и деревьев с причудливо изогнутыми стволами и ветвями) перекликаются с живописью др. прославленного мастера эпохи Южная Сун — **Ма Юаня**. Однако Ся Гуй, бесспорно, обладал яркой и легко узнаваемой худ. индивидуальностью, включающей в себя манеру письма, не менее виртуозную, чем у Ма Юаня, но, пожалуй, более богатую приемами, позволяющими использовать широкий диапазон графич. возможностей (от чистой и четкой каллиграфич. линии до элементов скорописного почерка). Ся Гуй, свободно импровизируя, применял и смелые, сочные черты. Придавая письму размашистость и динамичность, они обеспечивали его работам особый декоративный эффект, при к-ром монохромные пейзажи могут производить впечатление выполненных в цвете.

Тв-во Ся Гуя и Ма Юаня еще при их жизни было объявлено эталонным и в дальнейшем в теории кит. живописи фигурировало под назв. *Ма-Ся*, т.е. «стиль (школа или направление) Ма Юаня и Ся Гуя».

** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *она же.* Искусство Китая. Альбом. М., 1988; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Осенмук В.В.* Чань-буддийская живопись и академический пейзаж в период Южная Сун (XII–XIII века) в Китае. М., 2001; *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; Сокровища Музея Императорского дворца Гугун. М., 2007; *Дэн Бай*, *У Фу-чжи*. Ма Юань юй Ся Гуй (Ма Юань и Ся Гуй). Шанхай, 1958; *Чжуан Цзя-и*, *Не Чун-чжэн*. Чжунго хуйхуа (Китайская живопись). Пекин, 2000; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго лидай хуйхуа. Гугун боугуань цзан хуацзи (История китайской живописи. Коллекция живописных произведений из собрания Музея Гугун). Т. 3. Пекин, 1982; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоуцзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 3. Пекин, 1986; *Cahill J.* The Arts of Southern Sung China. New York–Tokyo, 1962; Eight Dynasties of Chinese Painting. The Collection of the Nelson Gallery — Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art. Cleveland, 1980; *Loehr M.* The Great Painters of China. Oxf., 1980; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 2–3. L., 1958; *Sullivan M.* The Arts of China. Berk.–Los Ang.–L., 1984.

М.Е. Кравцова

СЯНЬ СИН-ХАЙ

洗星海

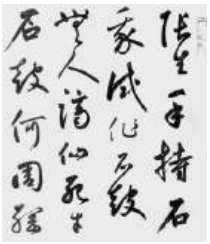
Сянь Син-хай, Си Син-хай. 1905–1945. Композитор. Учился в Шанхайской (1927–1929) и Парижской (1930–1935, класс В. Дэнди и П. Люка) консерваториях. В 1938–1940 — декан муз. отд-ния Академии искусств им. Лу Синя в Яньани. С 1940 жил в Москве. Автор кантат «Хуанхэ дахэчан» («Река Хуанхэ») и «Цзю и ба дахэчан» («18 сентября», обе 1939), симфоний «Миньцзу цзефан цзяосянцюй» («Национальное освобождение») и «Шэньшэнчжи чжань цзяосянцюй» («Священная война»), рапсодии «Чжунго куансянцюй» («Китай»), законченной в Москве в больнице в 1944. Им создано свыше 250 песен, а также инструментальные произведения для скрипки и фортепиано.

** Чжунго да байкэ цюаньшу. Иньюэ. Удао (Большая китайская энциклопедия. Музыка. Танец). Пекин, 1998.

А.Н. Желоховцев

СЯНЬЮЙ ШУ

鮮于樞



Сяньюй Шу, Бай-цзи, прозв. Куньсюэ-(шаньмин), Цзичжи-лаожэнь. 1246/1257?, Бяньлуань, уезд Кайфэн, пров. Хэбэй, — 1302. Каллиграф. Служил при монголах на средних чиновничьих должностях. Благодаря своему худ. дарованию Сяньюй Шу занял в истории юаньской каллиграфии второе место после **Чжао Мэн-фу**. Оба каллиграфа были знакомы и дружили. На протяжении многих лет после переезда Сяньюй Шу из Пекина в юго-восточную пров. Чжэцзян они переписывались. Письма сохранились, и из них следует, что мастеров объединяли увлеченность стилем **Ван Си-чжи** (см. т. 3, также **Эр Ван**) и желание вернуться к истокам каллиграфич. традиции. Кит. знатоки находили каллиграфию Сяньюй Шу более «мускулистой» (*жоу*; см. **Гу**, **цзинь**, **сюэ**, **жоу**), чем у Чжао Мэн-фу. Каллиграф обладал от природы настолько высокой энергетикой, что мог в 30 лет создавать горизонтальные свитки длиной в 10 и более метров. Обычно подобные возможности появляются у мастеров к старости после десятилетий тренировок. В 40 лет Сяньюй Шу был уже известным каллиграфом. Заметное влияние на него оказало наследие **Янь Чжэнь-цина**. Для стиля Сяньюй Шу характерны округлые, полные силы движения кисти, доминирование плотной весомости черт над их динамическими характеристиками. Сяньюй Шу приписываются свыше 40 произведений, среди к-рых наиб. известны «Лао-цзы Дао дэ цзин цзюань» («Свиток Лао-цзы „Дао дэ цзин“»), свиток со стихотворением **Су Ши** (см. также т. 3) «Су Ши Хай тан ши цзюань» («Свиток со стихотворением Су Ши „Морская капуста“»), «Лунь цаошу те» («Манускрипт „Рассуждения о скорописи“») и др.

***** Сун Цзинь Юань шуфа (Каллиграфия [периода династий] Сун, Цзинь и Юань) / Под ред. Шэнь Пэна. Пекин, 1986. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Хуан Дунь.* Юань Мин шуфа (Каллиграфия [периода династий] Юань, Мин). Цзянсу, 1999; *Цао Бао-линь.* Сун-дай шуфа (Каллиграфия [периода династии] Сун). Цзянсу,1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992.

В.Г. Белозёрова

СЯН ЮАНЬ-БЯНЬ

項元汴

Сян Юань-бянь, Цзы-цзин, прозв. Молинь, Молинь-вайши, Молинь-тан, Молинь-цзы, Молинь-цзюйши, Молинь-чжужэнь, Молинь-шаньжэнь, Молинь-шэн, Сянъянь-цзюйши, Туймичжай-чжужэнь, Хуэйцюань-шаньцяо, Цзинъиньань, Цзинъиньань-чжужэнь, Цзыцзин-фу, Циюань-аоли, Шуцзы, Юаньян-хучжан. 1525, Сюйшуй, ныне Цзясин, пров. Чжэцзян, — 1590. Знаток иск-ва, коллекционер живописи, каллиграфии и фарфора, художник.

Родился в родовитой и зажиточной семье. Его предки, жившие в сунское время в пров. Хэнань, а также дед и отец занимали важные посты на гос. службе. Не будучи профессиональным художником, по мнению современников, Сян Юань-бянь добился значительных успехов в каллиграфии и живописи. Считается, что в каллиграфии он следовал стилю Чжи-юна (VI–VII вв.) и **Чжао Мэн-фу** (1254–1322), а в пейзажной живописи учился на традициях **Хуан Гун-вана** (1269–1354) и особенно много копировал **Ни Цзаня** (1301–1374). Сян Юань-бянь обращался также к жанру *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», изображая в основном сосны, бамбук, дикую сливу *мэйхуа* и орхидеи. Отдавая предпочтение монохромной живописи в свободной скорописной манере *се-и*, часто дополнял ее довольно длинными поэтич. надписями собств. сочинения. Его произведения пользовались в свое время большой популярностью: поклонники, заплатив деньги авансом, внимательно следили за его работой, ожидая появления очередного произведения, чтобы заполучить его, часто даже без завершающей авторской надписи. По предположению О. Сирена, живопись Сян Юань-бяня была переоценена современниками, т.к. «его творческие возможности ни в коей мере не соответствовали уровню его эстетического чутья... и как художник он оставался вряд ли чем-то бóльшим, чем умелым любителем». Позже и в самом Китае выше прочих заслуг ценилась собирательская деятельность Сян Юань-бяня. Автор «Истории китайской живописи» **Пань Тянь-шоу** (1898–1971) не упоминает его ни в разделе, посвященном минской пейзажной живописи, ни в разделе о жанре *хуа-няо*, но зато называет самым авторитетным в минское время знатоком и экспертом живописи.

Коллекция Сян Юань-бяня (известная под назв. *Тяньлайгэ*) включала более тысячи образцов живописи сунских, юаньских и минских мастеров, входила в число трех крупнейших коллекций своего времени и считалась лучшей из них

по худ. уровню представленных произведений. Сян Юань-бянь не составил каталога собрания, и оно известно по описаниям кон. дин. Мин. После смерти коллекционера собрание оставалось нек-рое время во владении его наследников, а в сер. XVII в., когда войска маньчж. завоевателей вторглись в Чжэцзян, оно было разграблено. Позже часть попала в дворцовое собрание имп. **Цянь-луна** (1736–1795; см. также т. 4). Однако многие вещи долгое время переходили из рук в руки — нек-рые в итоге оказались в японских или зап. музеях, другие и вовсе пропали. Бывшая принадлежность произведения к собранию Сян Юань-бяня, определяемая по имеющимся описаниям или коллекционерским печатям, часто используется как доказательство его подлинности и худ. ценности. Репутация Сян Юань-бяня как эксперта по атрибуции живописи в последнее время слегка потускнела, т.к. несколько альбомных листов, опубликованных ранее в виде отдельного издания и с его легкой руки в течение более 400 лет считавшихся работой сунских мастеров, признаны теперь в Китае минскими копиями.

Основу коллекции Сян Юань-бяня, по-видимому, заложили его предки. Так, изв. художник **Цю Ин** (1494?–1552?) по приглашению Сян Юань-бяня провел в его доме почти 10 лет, занимаясь копированием (**линь [2]**) произведений великих мастеров прошлого, т.е. начал изучение работ в коллекции Сян Юань-бяня, когда тому было лет 16–17, и вряд ли в таком возрасте он мог самостоятельно составить значительное собрание. Вместе с тем есть данные, что Сян Юань-бянь был весьма способным юношей и в творч. отношении созрел очень рано. Известны две его каллиграфич. надписи на знаменитом свитке **Тан Иня** (1470–1523) «Цю фэн вань шань ту» («Шелковый веер на осеннем ветру»). В публикации этого свитка в каталоге Шанхайского музея, где он хранится, сказано, что надписи Сян Юань-бяня, исполненные на левом поле обрамления свитка, датированы «19-м (1540) и 21-м (1542) годом периода Цзя-цин». Первая надпись имеет авторскую дату «9-й месяц года *гэн-цзы* правления Цзя-цин», а вторая — «весна года *жэнь-инь*» без указания на девиз правления. Сян Юань-бяню, когда он сделал первую из двух надписей, было ок. 15 лет, тогда как обычно кит. художники и каллиграфы достигали творч. зрелости довольно поздно и, как правило, не подписывали свои произведения до 28–30 лет. Поэтому появление сделанной совсем юным художником надписи на картине прославленного мастера может вызвать удивление. Подлинных собств. произведений Сян Юань-бяня, дошедших до наших дней, а тем более доступных для исследователя, сохранилось крайне мало. Так, составителям Шанхайского словаря (1987) оказались доступны лишь две собств. работы мастера. Из 108 образцов печатей Сян Юань-бяня один скопирован со свитка, принадлежащего его кисти, а все остальные взяты с работ, когда-то находившихся в его коллекции. Там же в словаре воспроизведены всего две подписи Сян Юань-бяня (на веере с изображением орхидей и бамбука и на вертикальном пейзажном свитке). Печати: *Бо я тан бао вань инь*, *Гун бао ши цзя*, *Лю и чжи пу*, *Пи ча цзюй ши*, *Сюй лан чжай*, *Цзы сунь ши чан* и др. Печати Сян Юань-бяня есть в собрании Гос. музея Востока (Москва).

Благодаря собирательской деятельности Сян Юань-бяня его коллекционерские печати часто встречаются на произведениях старой кит. живописи и поэтому требуют особенно осторожного отношения. Существовало большое кол-во поддельных печатей, оттиски к-рых, как отмечал О. Сирен, в коммерческих целях проставлялись на живопись или каллиграфию сомнительного достоинства, не имевшую никакого отношения к Сян Юань-бяню. Именная печать, включающая два имени Сян Юань-бяня (Мо-линь и Шу-цзы), принадлежит вовсе не ему, а его сыну Сян Дэ-синю.

Художником был также внук Сян Юань-бяня — Сян Шэн-мо (Кун-чжан, прозв. Боцзы, Гусюй-шаньцяо, Даю-шаньжэнь, И, Ифу, И-цзюйши, Иань, Иань-даожэнь, Июйчжай-чжужэнь, Ляньтан-цзюйши, Сунтао-саньсянь и др.). 1597, Сюшуй, ныне Цзясин пров. Чжэцзян, — 1658. Раб. в жанрах *шань-шуй* и *жэнь-у*, иногда обращался к жанру *хуа-няо*, писал цветы и травы, сосны, бамбук и камни. По манере был близок к **Вэнь Чжэн-мину** (1470–1559), испытал определенное влияние сунских и юаньских мастеров. Сян Шэн-мо унаследовал знаменитую коллекцию Сян Юань-бяня и продолжил ее пополнение, что нашло отражение в нек-рых из его многочисл. печатей: *Бань сэн*, *Бо я*, *Бу цзо жэнь цзянь у и ши*, *Дин ю шэн*, *И цин*, *Као гу чжэн цзинь*, *Лю и чжи пу* и др. (в Шанхайском словаре приведено 150 образцов печатей Сян Шэн-мо, включая именные).

Сян Юань-бянь и его родственники иногда относятся в трад. кит. искусствоведении к т.н. Цзясинской школе (*Цзясин-пай*) — малозначительному худ. направлению в живописи эпохи Мин.

***** Мин ши (История Мин) // Соинь бонабэнь эр ши сы ши (Сборное изд. «24 династийных историй»). Т. 22, 24. Шанхай, 1958. ****** *Сычёв В.Л.* Полиптих «Благодарение радости» в собрании ГМВ // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV. М., 2001; Тяньлайгэ цзю цан Сунжэнь хуа цэ (Альбом живописи сунцев, хранившейся в Зале Небесной Флейты). Изд. Шанъу = A Collection of Famous Pictures of the Sung Dynasty: Formerly Preserved by the T'ien Lai Studio. Commercial Press Ltd. [Б.м., б.г.]. См. также лит-ру к ст. **Чжэ-пай**.

В.Л. Сычёв

СЯО СЫ ВАН

小四王

Сяо сы Ван («четыре малых/младших Вана») — группа мастеров, выделяемая кит. искусствоведением по аналогии с группой крупнейших художников нач. дин. Цин — «четырех (великих) Ванов» — *сы (да) Ван* (см. **Цин сы Ван**). К *сяо сы Ван* относятся: Ван Юй, Ван Со (XVIII в., сведения скудны), Ван Чэнь и Ван Цзю.

Ван Юй (Жи-чу, прозв. Дун-чжуан, Дун-чжуан лао-жэнь, Дун-чжуан нун-инь, Лун даожэнь, Цяо-юнь шаньжэнь, Юнь-ча шаньжэнь. Раб. в 1681–1739, Тайцан, пров. Цзянсу) — родственник и ученик одного из *Цин сы Ван* — **Ван Юань-ци** (1642–1715), включаемого одновременно в когорту **Цин чу лю да цзя** («шесть великих мастеров начала [династии] Цин»). Ван Юй работал в жанре *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», следуя традиции мастеров дин. Юань (1271–1368). Самые поздние работы датированы 1739; по О. Сирену, творил в период ок. 1680 — 1729. Печати: *Би вай*, *Инь цю тан*, *Пин цан*, *Сань мэй*, *Хань сян гэ*, *Цзи те*, *Цин сян*.

Ван Чэнь (Цзы-нин, Цзы-бин, прозв. Лю-дун цзюйши, Мэн-соу, Пэн-синь, Пэн-цяо, Пэн-цяо лао, Сяосян-вэн, Туй-гуань нацзы, Юй-ху шаньцяо. 1720, Тайцан, пров. Цзянсу, — 1797) — правнук Ван Юань-ци, художник, каллиграф, поэт. Как живописец работал в жанрах *шань-шуй* и *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», изображая бамбук и орхидеи. В каллиграфии следовал стилю **Янь Чжэнь-цина** (709–785), а в поэзии — традиции **Су Ши** (см. также т. 3). Состоял на гос. службе, имел ученую степень *цзюй-жэнь*. Историки кит. иск-ва относят его также к Лоудунской школе пейзажной живописи (**Лоудун-пай**).

Ван Цзю (Цы-фэн, прозв. И-цюань чжужэнь, Эрчи, Эрчи цзюйши, Хай-юй шаньцяо. 2-я пол. XVIII в., Чаншу, пров. Цзянсу) — правнук одного из «четырех цинских Ванов» — знаменитого **Ван Хуя** (1632–1717), включаемого и в когорту *Цин чу лю да цзя*. Ван Цзю работал в жанре *шань-шуй*, следуя стилю своего великого прадеда. Печати: *Ван цзя мо чжао*, *Гэн янь хоу жэнь*, *Гэн янь цзэн сунь*, *Жу нань шань чжи шоу*, *Жу цзэ си чжи фу*, *Тай юань*.

Наряду с живописью представителей таких «союзов», как **хоу сы Ван**, *Лоудун-пай* и *Юйшань-пай*, тв-во «четырех малых/младших Ванов» рассматривается кит. искусствоведами в русле офиц. направления, заданного художниками объединения *Цин сы Ван*, к-рое опиралось на эстетич. принципы, сформулированные минским художником и теоретиком **Дун Ци-чаном** (1555–1636). Гл. приметами принадлежности к этому направлению, так или иначе связанному с императорской академией и придворной школой (*чжэн-тун/гун-тин-пай*), стали стремление к технич. совершенству владения кистью и тушью и признание необходимости копирования классиков (в частн., почитались «четыре мастера [периода] Юань» — **Юань сы цзя**: **Хуан Гун-ван**, **Ван Мэн**, **Ни Цзань** и **У Чжэнь**). Это направление противостояло тв-ву т.наз. независимых (*цзай-е*) художников (см. **Сы сэн**), оставаясь доминирующим на протяжении всего периода Цин (1644–1911).

** Цзяньмин мэйшу цыдянь (Краткий словарь по изобразительному искусству). Харбин, 1982; Чжунго мэйшуцзя жэньмин цыдянь (Словарь имен деятелей изобразительного искусства Китая) / Авт.-сост. Юй Цзянь-хуа. Шанхай, 1987; Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи (Подписи и печати китайских каллиграфов и живописцев). Т. 1–2. Шанхай, 1987; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. l–7. L., 1956–1958.

В.Л. Сычёв

СЯ ЯНЬ

夏衍

Ся Янь, наст. имя Шэнь Най-си, Шэнь Дуань-сянь. 30.10.1900, г. Ханчжоу, пров. Чжэцзян, — 06.02.1995. Драматург, переводчик, киносценарист, теоретик кино, издатель, гос. и общественный деятель.

Род. в семье обедневшего помещика. В 1914 окончил начальную школу, из-за финанс. трудностей не смог продолжить учебу в средней школе. Был направлен в казенное пром. училище в Ханчжоу, в 1920 за отличные успехи послан в Японию в технич. училище. Там началось его знакомство с мировой лит-рой. Тургенев и Толстой, Чехов и Горький, Стивенсон и Диккенс стали его любимыми писателями. Япон. студенты приобщили его к чтению классиков марксизма-ленинизма. Он втянулся в рабочее движение, завязал контакты с япон. коммунистами. Время от времени писал полит. статьи в кит. журналы. В 1927 Ся Янь вернулся на родину, поселился в Шанхае и вскоре вступил в КПК. По поручению парт. орг-ции занимался пропагандой марксизма, проводил митинги и собрания, принимал участие в создании Лиги левых писателей (**Чжунго цзои цзоцзя лянь-мэн**, см. т. 3) и стал ее активным членом, вступил в шанхайское театр. общ-во *Ишу цзюйшэ* («Ис-

кусство»). В 1932 стал гл. редактором левых театр. журналов «Ишу» («Искусство») и «Шалун» («Салон»). В те же годы занялся переводческой деятельностью. В 1929 подготовил к изданию роман М. Горького «Мать» и пьесу «Мещане», но опубликовать тогда не смог. С 1932 работал советником-редактором в кинокомпании «Минсин». По его сценариям в 1930-е были сняты фильмы: «Куан лю» («Бурный поток»), «Чунь цань» («Весенние шелкопряды»), «Шанхай 24 сяоши» («24 часа Шанхая»).

К 1930-м относится начало писательской деятельности Ся Яня. В 1936 вышел нашумевший очерк «Бао шэнгун» («По найму») о бедственном положении народа, появилась первая многоактная историко-аллегорическая драма «Сай Цзинь-хуа», в постановке к-рой приняли участие маститые режиссеры **Хун Шэнь**, Ин Юн-вэй, Оуян Юй-цянь и видные актеры, что способствовало ее успеху. Гл. героиней пьесы была известная красавица Сай Цзинь-хуа, сыгравшая неблаговидную роль в истории Китая во время восстания *ихэтуаней* (1898–1901), при наступлении объединенной армии восьми иностранных держав на Пекин. Она стала любовницей нем. офицера, и кит. милитаристы через нее устанавливали контакты с иностранцами. Потом она сошла со сцены, была забыта, умерла в нищете. Ся Янь воспользовался этим сюжетом для иносказательной критики тех, кто пресмыкался перед японцами, для разоблачения предательства гоминьдановской верхушки. Проблема была настолько актуальной для Китая, что пьеса вызвала бурные дискуссии в лит. и обществ. кругах. Постановка ее незамедлительно была запрещена. Однако разговоры о ней время от времени возобновлялись вплоть до нач. XXI в.

В том же 1936 Ся Янь завершил работу над героической драмой «Цзыю хунь» («Дух свободы», др. назв. «Цю Цзинь чжуань» — «Биография Цю Цзинь») о своей землячке-поэтессе. Цю Цзинь прославилась гл. обр. своей революц. деятельностью в нач. XX в., в 1907 была публично казнена в Шаосине. Это была первая в Китае открытая расправа с женщиной, потрясшая тогда всю страну. Ся Янь воспел в пьесе самоотверженный героический характер волевой и смелой женщины.

В 1937 Ся Янь обращается к совр. тематике, создает пьесу «Шанхай янь ся» («Под крышами Шанхая») о трудных, порой трагических судьбах обычных людей, соседей по дому, живущих в бедном районе Шанхая. Колоритные жанровые сценки, происходящие одновременно на разных площадках сцены (в пьесе — в комнатах), передают будничную жизнь, борьбу за кусок хлеба, житейскую суету, мелкие и тяжкие заботы. На этом фоне разыгрывается острая психологическая драма. Выйдя на свободу после 8-летнего заточения в тюрьме Куан Фу находит жену и дочь, однако утратившая надежду (многие тогда исчезали бесследно) Ян Цай-юй вышла замуж за друга их дома. Обстоятельства приводят к тому, что страдают три мужественных человека, но еще большая душевная драма грозит ребенку. Верный своим идеалам Куан Фу жертвует своим счастьем и уходит продолжать борьбу за всенародное дело.

В 1937 Ся Янь стал гл. редактором газ. «Цзюван жибао» («Спасение») при Шанхайском комитете спасения Родины и оставался на своем посту в течение 9 лет. В эти же годы он написал неск. пьес о жизни Шанхая во время антияп. войны, напр., «И нянь цзянь» («В течение года»). В 1941 по поручению ЦК КПК в Сянгане/Гонконге организовал изд. «Коммерческой газеты Китая» («Хуашанбао») — нового информ. центра, оказывавшего поддержку приезжающим прогрессивным деятелям театра. В кон. 1941, переехав в Гуйлинь, в соавт. с **Тянь Ханем** (см. также т. 3) и Хун Шэнем создал многоактную пьесу «Цзай хуй ба, Сянган» («До свидания, Сянган»); после переезда в Чунцин — «Шуйсян инь» («Вздыхаю о родных местах»), «Фасисы сицзюнь» («Бациллы фашизма»). В последней Ся Янь выводит образ ученого-микробиолога Юй Ши-фу, к-рый занимается «чистой наукой», считая, что она существует вне политики, вне соц. явлений. Свои науч. опыты, к-рые он проводил в Японии, продолжает после 1931 в Китае — в лаборатории, открытой на деньги японцев. Юй Ши-фу знает, что у них отнюдь не науч. цели, но не обращает на это внимания, лишь бы иметь возможность продолжать свои изыскания.

10 лет он бежит от войны, кочуя с места на место — Токио, Шанхай, Гонконг, Гуйлинь. Однако «бациллы фашизма» неотступно следуют за ним по пятам и в конце концов настигают его в оккупированном городе, где рыщут япон. мародеры. Они врываются в его дом, учиняют погром, убивают друга. После тяжелой душевной травмы Юй Ши-фу преодолевает заблуждения и слабость, осознает, что от фашистской чумы не укрыться, с ней необходимо решительно бороться. Большинство пьес Ся Яня нач. 1940-х посвящены теме антияпон. войны. Его изд. деятельность не ограничивалась одной газетой. Он выпускал журн. «Е цао» («Дикие травы») в 1940, газ. «Синьхуа жибао» в Шанхае в 1942 и 1945.

В марте 1949 Ся Янь прибыл в Пекин, в мае уехал в Шанхай, где возглавил культурную жизнь города. Был депутатом ВСНП, постоянным членом Всекит. комитета НПКСК, зам. председателя и членом ПК ВАРЛИ. В 1954 был на-

значен зам. министра культуры Китая по вопросам кинематографии и внешним связям, но не оставлял тв-во: продолжил деятельность в кинодраматургии, написав сценарии фильмов «Чжу фу» («Моление о счастье»), «Гэмин цзятин» («Семья революционера»), «Линь-цзя пуцзы» («Лавка Линя»), в 1955 написал пьесу «Каоянь» («Испытание») на производств. тему, актуальную для того времени.

В 1959 Ся Янь стал подвергаться критике, но все обвинения вскоре были сняты. Новая, мощная волна его критики поднялась в 1964. В 1965 в ходе «кампании по исправлению стиля» его сняли с поста зам. министра культуры; он стал науч. сотрудником Исследовательского центра культур Азии и Африки. В 1966 Ся Янь опять публично подвергся критике, в дек. 1966 был брошен в тюрьму, где провел более 8 лет. В 1979 его реабилитировали и избрали предс. правления Союза кит. кинематографистов (*Чжунго дяньинцзя сехуй*), зам. пред. Ассоциации деятелей литературы и искусства (*Чжунго вэнь лянь*). Ся Янь написал 15 пьес, четыре из них в соавт. с др. драматургами. Все его произведения стали достойным вкладом в развитие совр. драмы Китая.

***** *Ся Янь.* Цзюйцзо сюань (Избр. пьесы). Пекин, 1953; *он же.* Каоянь (Испытание). Пекин, 1955; Ся Янь яньцзю цзыляо (Материалы к изучению творчества Ся Яня). Пекин, 1980; Моление о счастье // Сценарии китайского кино. М., 1959; *Ся Янь.* Под крышами Шанхая (Шанхай цянь ся). М., 1961. ****** *Торопцев С.А.* Ся Янь и китайское киноискусство // ПДВ. 1985, № 3; Дяньин луньвэнь цзи (Сб. статей о кино). Пекин, 1979; Чжунго да байкэ цюаньшу. Дяньин (Большая китайская энциклопедия. Кино). Пекин, 1991; Чжунго дяньин да цыдянь (Большой словарь китайского кино). Шанхай, 1995; Чжунго сяндай вэньсюэши (История современной литературы Китая). Пекин, 1980; Чжунго хуацзюй шу цзя чжуань (Биографии деятелей искусства разговорной драмы). Т. 1. Пекин, 1984; *Чэн Цзи-хуа.* Чжунго дяньин фачжань ши (История развития китайского кино). Т. 1–2. Пекин, 1963.

И.В. Гайда, Л.А. Никольская, С.А. Торопцев

ТАЙМЯО

太廟

Таймяо (храм предков императора) — высший по рангу в иерархии храмов *мяо-цы*, обслуживающих конф. ритуал жертвоприношения предкам — основу гос. и обществ. устройства традиц. Китая. На главенствующее положение *таймяо* указывают правила планировки императорского дворца, содержащиеся в трактате **«Као гун цзи»** («Записки об изучении ремесел»; см. также т. 5), к-рый датируется предположительно поздним периодом Чунь-цю (Вёсны и осени, 770–476 до н.э.) и включен в канон **«Чжоу ли»** («Чжоуские ритуалы»; см. т. 1).

Классич. образцом является храм Таймяо в Пекине (1420, реконстр. в 1535, 1541; сожжен в 1644, восстановлен в 1649). Он был сооружен одновременно с имп. дворцовым комплексом **Гугун**, в нем хранились поминальные таблички духов предков императора правящей династии — сначала Мин (1368–1644), затем Цин (1644–1911). Храмовый ансамбль окружен тремя рядами стен. Гл. вход во внешней стене устроен с вост. стороны. Украшенные изразцами парадные ворота Уцаймэнь (Пятицветные) во второй стене расположены с южной стороны на центр. оси. За ними с запада на восток тянется прямой канал с пятью мраморными мостами. В XVIII в. к каналу подвели воду, тогда же установили балюстрады. Против крайних левого и правого мостов сооружены два колодезных павильона, у вост. конца канала располагается кладовая ритуальной утвари. За центр. мостом расположены ворота Дацзимэнь (Больших алебард), к-рые ведут в глубь третьей стены, огораживающей передний и средний павильоны, выстроенные на верхней площадке трехъярусной мраморной платформы.

Гл. сооружения храма — Передний, Средний и Задний храмовые залы, построены в виде дворцовых павильонов. Отличительная черта — двухъярусные крыши, не характерные для этого вида культовых строений. Передний и Средний залы возведены на единой трехъярусной мраморной платформе **сюймицзо**, выступающей сильно вперед со стороны гл. фасада. Передний храмовый зал не имеет открытой галереи. Колонны и стенки между колоннами покрыты красным лаком. В орнаменте других деталей превалируют синий и зеленый цвета с вкраплениями желтого. В Переднем зале выставлялись поминальные таблички духов усопших предков, перед к-рыми император совершал ритуал. Хранились таблички в Среднем храмовом зале. В длинных боковых вост. и зап. флигелях хранились поминальные таблички духов родственников императора и сановников, имевших большие заслуги перед империей. Задний павильон, отделенный от первых двух стеной, являлся храмовым залом далеких предков императора — Тяомяо.

В 1924 территория ансамбля была открыта для публики как городской Парк мира; с 1931 храм на нек-рое время получил статус филиала Музея Гугун; 1 мая 1950 парк вместе с комплексом сооружений переименовали во Дворец культуры трудящихся. Величественные храмовые палаты, расположенные в виде анфилады, были превращены в выставочные павильоны, театр. сцены, центры худ. тв-ва, по-прежнему сохраняя принцип планировки ср.-век. ансамбля. Парковая зона вокруг зданий включает группы старых деревьев — сосен и кипарисов, по традиции связанных в Китае с погребальным культом, а также характерные для китайских садов заросли плакучей ивы. Мощеные дороги, ведущие к зданиям храма, обрамлены с двух сторон растениями в керамических кадках, цветущими и обновляющимися в соответствии со сменой сезонов: весной это гранаты, летом — пионы, осенью — коричные деревья. В расположенном за парком канале летом катаются на лодках, зимой — на коньках, довершая картину превращения старинного храмового комплекса в совр. народный парк.

** *Алексеев В.М.* О китайском храме. СПб., 1911; Архитектура Восточной и Юго-Восточной Азии до середины XIX в. // Всеобщая история архитектуры. Т. 9. М.–Л., 1971; *Васильев Л.С.* Культы, религии, традиции в Китае. М., 1970; *Рычило Б., Солнцев М.* Пекин. Новый русский путеводитель по достопримечательностям столицы Китая. М., 2000; *Сидихменов В.Я.* Китай: страницы прошлого. М., 1987; Тяньаньмэнь гуанчан даою (Путеводитель по площади Тяньаньмэнь). Пекин, 2002; *Чжан Сюй-цай.* Таймяо (Храм предков императора) // Чжунго да байкэ цюаньшу. Цзяньчжу, юаньлинь, чэнши гуйхуа (Большая китайская энциклопедия. Архитектура, садово-парковое искусство, градостроительство). Пекин–Шанхай, 1988; Чжунго гудай цзяньчжу вэньхуа (Культура древнекитайского зодчества). Пекин, 2005; *Чжу Яо-тин, Го Ин-цян, Лю Шу-гуан.* Гудай таньмяо (Древние алтари и храмы). Шэньян, 1996.

Н.Ю. Демидо, Н.А. Виноградова

ТАЙ ЦЗИ ЦЮАНЬ

太極拳

Тай цзи цюань («кулак/кулачное [искусство] Великого предела»; см. т. 1 **Тай цзи** — Великий предел). Наиболее популярное в Китае и за его пределами направление «внутренних» стилей боевых искусств (*у шу*). Ряд комплексов его некоторых стилей пригоден для освоения в любом возрасте практически без ограничений по состоянию здоровья и считается универсальным средством оздоровления и даже лечения отдельных заболеваний.

Относительно происхождения и истории развития *тай цзи цюань* существует две осн. конкурирующие версии. Одна из них получила распространение в 40–60-х XX в. гл. обр. благодаря историкам боевых искусств Тан Хао и Гу Люсиню (1927–1990). Она исходит из того, что основоположником *тай цзи цюань* был создатель «стиля Чэня» (*Чэнь тай цзи цюань*) — Чэнь Ван-тин (1600–1680) из дер. Чэньцзягоу уезда Вэньсянь пров. Хэнань (а по одному из вариантов этой версии — его предок Чэнь Бу, XIV в.). Осн. источниками данной версии являются «Чэнь-ши цзя пу» («Семейные хроники господина Чэня»), «Вэньсянь сянь чжи» («Историко-географическое описание уезда Вэньсянь»), «Чэнь-ши тай цзи цюань ту шо» («Разъяснения изображений [приемов] *тай цзи цюань* господина Чэня») и др. материалы. Согласно этой версии, Чэнь Ван-тин возглавлял борьбу с разбойниками в пров. Хэнань и Шаньдун, а удалившись от дел, создал свою систему боевого иск-ва, использовав, в частн., наследие полководца и воина XVI в. **Ци Цзи-гуана** (см. т. 5). Чэнь Ван-тину приписывается создание «пяти комплексов Великого предела» (*тай цзи у лу*), комплекса «взрывных ударов» (*пао чуй*), 108 приемов/форм (*ши* [*14*]) «длинного кулака» (*чан цюань*), комплексы с прямым и изогнутым мечами, копьем, палкой и др. традиционными видами холодного оружия, парных комплексов с копьем и шестом, а также специфического вида тренировки внутренней силы (**цзинь** [*8*]) — «толкание руками» (*туй шоу*).

Важнейшей отличительной чертой стиля Чэнь Ван-тина считается заимствованная у Ци Цзи-гуана техника «спиралевидного раскручивания» (*чань сы*) внутренней силы, к-рая выработана на базе боя копьем и палкой и не используется в др. стилях *тай цзи цюань*. Стилю Чэнь Ван-тина были присущи широкоамплитудные (*да цзя*) приемы/формы. Сторонники данной версии утверждают, что его принципы были теми же, что и у совр. *тай цзи цюань*: «мягкостью преодолевать жесткость», «движения округлые и без разрывов», «покоем преодолевать движение», «в покое выжидать движения [соперника]», «позже отвечать — раньше достигать» (дождавшись начала проведения приема противником, опережать его контрдействием), «медленностью контролировать быстроту», «использовать сознание, не использовать физическую силу», «малым контролировать большое», «четырьмя *лянами* [*2*] сдвигать тысячу *цзиней* [*1*]» (малым

весом — большой), «вынуждать противника проваливаться в пустоту», «входя в контакт, прилипать и неотрывно следовать» и т.д.

До потомка Чэнь Ван-тина Чэнь Чан-сина (1771–1853) из первоначального арсенала *тай цзи цюань* дошли один комплекс *тай цзи* и один — *пао чуй*, получивший название «второго комплекса» (*эр лу*). Батрачивший у Чэнь Чан-сина Ян Лу-чань (1799–1872) за усердие был взят в ученики и впоследствии, попав к имп. двору, видоизменил «стиль Чэня», придав ему оздоровительную направленность, устранив резкие движения, прыжки и подскоки. Он же якобы по неграмотности изменил названия приемов/форм *тай цзи цюань*, придав им более даос. смысл (см. т. 1, 2 **Даосизм**). Его внук Ян Чэн-фу (1883–1936) доработал «оздоровительный» стиль Яна. В конце XX в. наиб. известные патриархи «стиля Чэня» являлись учениками Чэнь Фа-кэ (1887–1957), потомка Чэнь Чан-сина.

Другие стили *тай цзи цюань*, по версии семьи Чэнь, тоже пошли от ее школы боя. Стиль *У* [*2*] создан бывшим учеником Ян Лу-чаня У Юй-сяном (1812–1880). Он поступил в обучение к родственнику Чэнь Чан-сина Чэнь Цин-пину из Чжаобао (пров. Хэнань) и под его рук-вом осваивал «новую семейную [разновидность]» (*синь цзя*) «стиля Чэня» («новая семейная [разновидность из] Чжаобао» — *Чжаобао синь цзя*), к к-рой принадлежал также крупнейший теоретик этого стиля — Чэнь Синь (1849–1929). Создатель стиля *У* [*15*] — У Цзянь-цюань (1870–1942) был сыном офицера имп. охраны монгола Цюань Ю (1834–1902), учившегося у Ян Лу-чаня и его сына Ян Бань-хоу (1837–1892). Однако стили *У* [*2*] и *У* [*15*] не имеют ничего общего со «стилем Чэня». То же относится и к «стилю Суня», идущему от Сунь Лу-тана (1861–1920), известного мастера **син и цюань** и **ба гуа чжан** (обе ст. см. т. 5), к-рый осваивал *тай цзи цюань* по линии У Юй-сяна.

Версия о происхождении *тай цзи цюань* от Чэня стала результатом попыток рационализировать историю самого популярного стиля *у шу*, в к-рой традиционно фигурировали полулегендарные даос. отшельники и связанные с ними чудесные события. По «даосской» версии, кулачное иск-во с названием *тай цзи цюань* воспринял от некоего Хань Гун-юэ и преподавал Чэн Лин-си, командовавший отрядами местной самообороны в гос-ве Лян (502–557). Его потомок Чэн Би в эпоху Южной Сун (1127–1279) изменил название *тай цзи цюань* на *сяо цзю тянь фа* («метод девяти малых небес»). Названия передававшихся от Хань Гун-юэ 15 приемов/форм, список к-рых дошел до наших дней, совпадают либо корреспондируют с названиями приемов/форм *тай цзи цюань* стилей Яна, *У* [*2*], *У* [*15*] и Суня. К этой же традиции относится ученый-даос и поэт Сюй Сюань-пин, живший в эпоху Тан (618–907). Его считают автором ряда трактатов по боевым искусствам, среди к-рых — «Ба цзы гэ» («Речитатив восьми иероглифов»), «Сань ши ци ши синь хуй лунь» («Суждения относительно собрания свидетельств о 37 приемах/формах») и др. В трактатах, атрибутируемых Сюй Сюань-пину, перечисляются «восемь способов» (*ба фа*) применения внутренней силы (*цзинь* [*8*]), на к-рых ныне базируется техника *тай цзи цюань*, с делением на «четыре прямых [способа]» (*сы чжэн*) и «четыре диагональных» (*сы юй*). Там же появляется формула «сцепление, прилипание, неразрывность, следование» (*чжань*, *нянь*, *лянь, суй*), принятая в *тай цзи цюань* для выражения принципа ведения поединка, принцип «четырьмя *лянами* [*2*] сдвинуть тысячу *цзиней* [*8*]» и т.п. Названия 37 приемов/форм Сюй Сюань-пина тоже близки их совр. названиям в *тай цзи цюань.*

Среди создателей *тай цзи цюань* в «даосской» версии упоминаются жившие в ту же эпоху Ху Цзин-цзы, чей «посленебесный метод» (*хоу тянь фа*) основывался на «восьми способах» применения внутренней силы (*цзинь* [*8*]*),* и Ли Дао-цзы, практиковавший 37 приемов/форм «прежденебесного метода» (*сянь тянь фа*), к концу жизни ставший отшельником в горах Уданшань и живший якобы несколько сотен лет. Сведения о них, в т.ч. явно легендарные, изложены Сун Юань-цяо в «Сун-ши цзя чуань тай цзи гун юань лю чжи пай лунь» («Суждения об истоках мастерства направления Великого предела, передаваемого в семье господина Суна») и хрониках клана Сун. По одному из преданий, Сун Юань-цяо и его друзья — мастера боя направились в горы на поиски Ли Дао-цзы и встретили даоса Чжан Сань-фэна, у к-рого учились иск-ву *тай цзи цюань.*

Легендарный Чжан Сань-фэн в источниках фигурирует как мастер эпохи Сун (960–1279) либо конца Юань (1271–1368) — начала Мин (1368–1644). Он был высопоставленным чиновником, но оставил службу, чтобы посвятить себя самосовершенствованию, и в конце жизни поселился в горах Уданшань. Чжан Сань-фэн учился иск-ву *тай цзи цюань* у даоса Цзя Дэ-шэна (Хо Луна), в свою очередь почерпнувшего его у легендарного даос. наставника Чэнь Туаня (Чэнь Си-и, Чэнь Ту-нань; X в.), благодаря к-рому сформировалось знаменитое «Изображение Великого предела» (*Тай цзи ту*). Иск-ву Чжан Сань-фэна были присущи четыре осн. принципа: «покоем контролировать движение» (*и цзин чжи дун*), «мягкостью преодолевать жесткость» (*и жоу кэ ган*), «медленностью побеждать скорость» (*и мань шэн куай*), «в одиночку обороняться от толпы» (*и гуа юй чжун*).

Считается, что он свел *тай цзи цюань* к «13 позиционным основам» (*ши сань ши*), суть к-рых — в «восьми способах» применения внутренней силы (*цзинь* [*8*]) и «пяти [способах] действий ногами» (*у бу*); они поставлены в соответствие восьми триграммам (*ба гуа*; см. т. 1 **Гуа [2]**) и пяти элементам/стихиям (**у син**; см. т. 1), соотносясь друг с другом по законам нумерологии (**сяншучжи-сюэ**; см. т. 1). По этому преданию, от Чжан Сань-фэна, разработавшего полный набор приемов/форм» *тай цзи цюань* и последовательность их выполнения, пошли два осн. направления: северное и южное. Северное обычно связывают с именами Ван Цзун-юэ и Цзян Фа, южное, развивавшееся гл. обр. в пров. Чжэцзян, — с целым рядом фигур, наиб. известные из к-рых — Чэнь Чжоу-тун, Чжан Сун-си, Е Цзинь-цюань, Чжоу Юнь-цюань, Шань Сы-нань, Ван Чжэн-нань, **Хуан Цзун-си** (см. т. 1) и Хуан Бай-цзя. В надписи на надгробной стеле мастера Ван Чжэн-наня (XVII в.) известный философ Хуан Цзун-си (1610–1695) отчетливо противопоставил «внутреннее» уданское направление Чжан Сань-фэна «внешнему» — шаолиньскому. Южное направление *тай цзи цюань* уже в XVII в. сошло на нет, оставив после себя только трактаты.

Первым в ряду представителей северного направления *тай цзи цюань* обычно называют Ван Цзуна (Ван Цзун-юэ) из г. Сиань пров. Шэньси, к-рого источники относят к разным эпохам — нач. Цин, Мин и даже Сун. Указывают, что он учился у Чжан Сань-фэна или у его ученика. Существует предположение, что Ван Цзун и Ван Цзун-юэ — это два человека, жившие в разное время. Ван Цзун-юэ считается автором и составителем «Тай цзи цюань пу» («Анналы кулачного [искусства] Великого предела»), куда входит трактат «Тай цзи цюань лунь» («Суждения о кулачном [искусстве] Великого предела»), приписываемый самому Чжан Сань-фэну.

Большинство источников сходится на том, что учеником Ван Цзун-юэ был Цзян Фа, живший в эпоху Мин или Цин в Сиани. Он учился также у представителя южного направления *тай цзи цюань* Гань Фэн-чи. Цзян Фа передал свое иск-во жителям пос. Чжаобао уезда Вэньсянь пров. Хэнань. Его учеником стал также Чэнь Чан-син из дер. Чэньцзягоу, к-рому ему родственники по этой причине запретили преподавать родовой стиль семьи Чэнь *пао чуй*. Т.о., в данном изложении истории *тай цзи цюань* иск-во Чэнь Чан-сина не имеет отношения к общей традиции семьи Чэнь. Ян Лу-чань действительно учился у Чэнь Чан-сина, но не был слугой, т.к. происходил из довольно зажиточной семьи. От учеников Ян Лу-чаня, к-рый впоследствии перебрался в Пекин, и их последователей пошли стили *У* [*2*], *У* [*15*] и Суня. Стиль Чэня получил известность после появления в 1928 в Пекине Чэнь Фа-кэ, правнука Чэнь Чан-сина; Чэнь Фа-кэ и сформировал известный ныне «стиль Чэня» на основе соединения техники *пао чуй* с «внутренним» наследием прадеда. К названию книги Чэнь Синя, потомка мастеров из Чжаобао, — «Разъяснения изображений [приемов] *тай цзи цюань*» — уже после смерти автора было добавлено словосочетание «Чэнь-ши» — «господина Чэня».

В кон. XIX — нач. XX в. помимо перечисленных выше пяти осн. стилей *тай цзи цюань* появились другие, в одной местности параллельно могли развиваться несколько разных школ. Так, в Чжаобао возник «стиль господина Хэ» (*Хэ-ши тай цзи цюань*). Дун Инь-цзе — ученик Ян Чэн-фу — на основе «стиля Яна» создал «стиль Дуна», а также направление *тай цзи куай цюань* («быстрый кулак Великого предела»), в к-ром на начальных стадиях обучения движения выполняются медленно, а на высших ступенях мастерства — быстро. В 1-й пол. XX в. *тай цзи цюань* получил широкую популярность и вне «истинной передачи» преподавался в сотнях «институтов» и «академий» *го шу* («национального искусства») по всему Китаю как средство оздоровления и самозащиты.

В начале 1950-х в КНР в рамках программы реформирования традиционного *у шу* на основе «оздоровительного» по преимуществу «стиля Яна» стали создаваться комплексы *тай цзи цюань* оздоровительной и физкультурно-спортивной направленности. В 1956 был разработан комплекс «24 приема/формы» («упрощенный *тай цзи цюань*» — *цзяньхуа тай цзи цюань*), выполняемый в течение пяти-шести минут. Он был введен в программу физподготовки средних учебных заведений, впоследствии

популяризировался с помощью учебных телепрограмм, преподавался на многочисл. курсах, получил распространение сначала в Японии, затем в странах Запада. Базовый комплекс «стиля Яна» «85 приемов/форм» послужил основой для комплекса «88 приемов/форм», на выполнение к-рого требуется ок. 20 минут. В 1979 был создан комплекс «48 приемов/форм», движения к-рого взяты из стилей Яна, Суня, Чэня и *У* [*2*]. Одновременно появился упрощенный комплекс *тай цзи цзянь* (с прямым мечом) «32 приема/формы». Упрощенные комплексы созданы и в отдельных стилях, напр., «37 приемов/форм» «стиля Чэня» и «37 приемов/форм» стиля *У* [*2*]. В кон. 1980-х были введены спец. соревновательные комплексы — комбинированный «42 приема/формы» и комплексы по стилям Яна, Суня, Чэня и *У* [*4*]. В 1990-е чис-

ло приверженцев *тай цзи цюань* в КНР оценивалось по меньшей мере в 200 млн. чел.

** *Маслов А.А.* Небесный путь боевых искусств: духовное искусство китайского *у шу*. СПб., 1995, с. 319–352; *Милянюк А.О.* Материалы к семинару Московской федерации *у шу* по теме: «Вопросы истории тайцзицюань». М., 1999.

А.О. Милянюк

* Чжан Сань-фэн цюань цзи (Полное собрание [произведений] Чжан Сань-фэна) / Сост. Фан Чунь-ян. Нанкин, 1990; Боевые искусства: Китай, Япония / Пер. и коммент. В.В. Малявина. М., 2002; *Сюй Чжши*. Тайцзицюань стиля У / Пер., коммент. А.О. Милянюка. М., 2003; *Ли Суцзянь*. Цисин танлан цюань. Кулак богомола семи звезд. М., 2004.
** *Глебов Е.* Шаолиньское ушу. Ростов н/Д, 2002; *Го Юнтай*. Шаолиньский Красный кулак. Хунцюань. М., 2003; *он же*. Шаолиньский Пушечный кулак. Паоцюань. М., 2004; *Ма Цзижэнь*. Китайское учение о жизненной энергии / Пер. М.М. Богачихина. Кн. 1, 2. СПб., 1996; *Маслов А.* Танцующий феникс. Тайны внутренних школ ушу. Ростов н/Д, 2003; *он же*. Боевая добродетель: секреты боевых искусств Китая. Ростов н/Д, 2004; *Миллер Д.*, *Ли Цзыюй*, *Му Хань*, *Сунь Цзяньюнь*. Син-и цюань, багуа чжан и тайцзи цюань мастера Сунь Лутана. Ростов н/Д, 2002; *Милянюк А.О.* Мастер У Тунань и его исследования области искусства тайцзицюань. М., 2008; *Сичко В.В.* Синь и Мэнь. Школа сердца и мысли. Ч. 1–3. Днепропетровск, 2003; *Чертовских Е.*, *Травников А.* Боевая техника ушу. Ростов н/Д, 2005; *Юй Чжицзюнь*. Тайцзицюань стиля Ян. Малоамплитудный комплекс и его боевое применение / Пер. А.О. Милянюка. М., 2008; *Ма Ю-цин*. Чжунго у шу цыюй шоуцэ (Справочник по терминологии китайских боевых искусств). Гонконг, 1985; Тай цзи цюань цюань шу (Энциклопедия кулачного [искусства] Великого предела). Пекин, 1988; У шу да цюань (Боевое искусство во всей полноте) / Сост. Ли Чэн. Пекин, 1990; Чжунго ци гун цыдянь (Словарь китайского *ци гун*) / Гл. ред. Люй Гун-жун. Пекин, 1991; Чжунхуа ци гун сюэ (Китайское учение о *ци гун*) / Гл. ред. Линь Чжун-пэн. Пекин, 1989; *Chen Y.K.* Tai-chi Ch'uan. North Hollywood, 1979; *Docherty D.* Complete Tai chi chuan. Ramsbury, 1997; *Dong P.*, *Raffill T.* Empty Force (the Ultimate Martial Art). Rockport, 1996; *Shi Ming*, *Siao Weijia*. Mind over Matter: Higher Martial Arts. Berk., 1994; *Wile D.* Yang Family Secret Transmissions. N.Y., 1983.

А.И. Кобзев

ТАН ИНЬ

唐寅

Тан Инь, Цзы-вэй, прозв. Бо/Бай-ху, Луготан-шэн, Люжу-цзюйши, Таохуа-аньчжу, Таочань-сяньли, Тан Цзеюань. 1470, уезд Усянь (совр. г. Сучжоу) пров. Цзянсу, — 1523. Литератор, один из ведущих живописцев дин. Мин (1368–1644). Входил в когорту сучжоуских «четырех талантов» (**сы цай-цзы**).

В начале своей творч. деятельности был известен под прозв. Бо-ху, а в конце жизни, когда увлекся **буддизмом** (см. т. 1), принял имя Люжу-цзюйши (Проживающий в обители Шести сравнений). Вместе с **Вэнь Чжэн-мином**, **Цю Ином** и **Шэнь Чжоу** по традиции относится к когорте **Мин сы цзя** («четыре мастера [эпохи] Мин»). Офиц. биография Тан Иня включена в династ. хронику **«Мин ши»** («История [династии] Мин»; см. т. 4). Печати: *Мэн мо тин*, *Нань цзин цзе юань*, *Сюэ пу тан*, *Тан цзюй ши*, *Тао чань сянь ли*, *У цзюнь* и др.

* Мин ши (История [династии] Мин) // Соинь бонабэнь эр ши сы ши (Сборное изд. «24 династийных историй»). Т. 22, 24. Шанхай, 1958.

См. также лит-ру к ст. **Сяо сы Ван**.

В.Л. Сычёв

Тан Инь происходил из потомственного чиновничьего семейства, получил хорошее общее и живописное образование. Обладая незаурядными худ. дарованиями, рано заявил о себе и был широко признан среди современников как «цзяннаньский гений-романтик». Принятый в творч. кругах г. Сучжоу, он стал близким другом Вэнь Чжэн-мина и, несмотря на преследовавшие его семейные трагедии — смерть отца (1493), матери (1494) и самоубийство младшей сестры (1494), — продолжал упорно готовиться к служебной карьере. Блестяще выдержав окружной экзамен на чиновничью должность и получив степень *цзюй жэнь* (1498), Тан Инь отправился в столицу (г. Пекин) для сдачи главного гос. экзамена. Но за попытку подкупить экзаменатора с целью заранее узнать темы сочинений был лишен не только полученной степени, но и права поступления на службу. Тем не менее он остался в столице, куда в скором времени приехал Вэнь Чжэн-мин, сделавший, в отличие от друга, успешную карьеру. В 1519 оба оказались замешанными в несостоявшемся дворцовом заговоре, после чего были вынуждены вернуться в Сучжоу. Не выдержав таких ударов судьбы, Тан Инь стал вести беспутный образ жизни, зарабатывая на пропитание живописным ремеслом,

позднее, в период увлечения буддизмом, странствовал, посещая места, славившиеся красотой ландшафтов, навещал знаменитые буд. и даос. монастыри. О глубине его интереса к буддизму свидетельствует самопрозвание, в к-ром использован буд. термин *лю-жу* («шесть сравнений»), обозначающий такие образы иллюзорности и быстротечности земного существования, как сон, видение, круги на воде, тень, роса, молния. Постепенно былая слава Тан Иня окончательно развеялась, он впал в нищету и умер в забвении в возрасте 54 лет. Сохранились 159 работ Тан Иня, самая ранняя из к-рых датируется 1506, а наиб. поздняя — 1522. В пору творч. расцвета Тан Инь блистал в разных жанрах: *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур». Как пейзажист он работал в различных стилистич. манерах, обращаясь попеременно к традиции академич. школы дин. Сев. Сун (960–1127) и Южн. Сун (1127–1279) либо к тв-ву художников дин. Юань (1271–1368), как показывают, напр., две картины из коллекции Нац. музея Гугун в Тайбэе — «Хань гуань сюэ чжай ту» («Горный проход после снегопада», 69,9×37,3 см, шелк, тушь, краски) и «Шань лу сун шэн ту» («Голоса сосен на горной дороге», 194,5×102,8 см, шелк, тушь, краски). Нек-рые произведения Тан Иня откровенно вторят «стилю Ма-Ся», т.е. манере **Ма Юаня** и **Ся Гуя**, однако и в подобных случаях он умел избегать прямого копирования и создавал внешне оригинальные композиции, что очевидно, напр., в свитке «Ло ся гу у ту» («Закатная дымка, одинокая утка», 105,4×189,1 см, бумага, тушь, Шанхайский худ. музей), написанном по мотивам картины Ся Гуя и справедливо считающемся самым лиричным творением Тан Иня.

В более поздних картинах мастера отчетливо ощущается влияние тв-ва знаменитого пейзажиста XIV в. **Ван Мэна**, Вэнь Чжэн-мина и, шире, живописной «школы У» (**У-пай**, *Умэнь-пай*, «направление/школа [города] У») в целом. Тем не менее Тан Инь по-прежнему активно вводил в свои произведения элементы сунской академич. живописи, в результате чего им был разработан ориг. вариант пейзажа, характеризующийся структурностью композиций, высокой плотностью заполнения пространства, детальной проработанностью изображений, яркостью цветовой гаммы и общей декоративностью. Характерный пример этого стиля — горизонтальный свиток «Цю цзян юй фу ту» («Рыбаки на осенней реке», выс. 29,4 см, шелк, тушь, краски, 1523, Нац. музей Гугун, Тайбэй), выполненный в яркой полихромной гамме с преобладанием коричневого, красного и зеленого тонов. Манера письма в данном случае отличается исключительной тщательностью рисунка, благодаря чему различимы мельчайшие детали в изображениях растений, горных форм и человеч. фигур. Вместе с тем в трактовках элементов композиции художник прибегает к условно-архаизированному стилю, что придает созданному им пейзажу впечатление ирреальности. В целом пейзажи Тан Иня отвечали эстетич. установкам минской Академии живописи (**Сюань-дэ хуа-юань**), что побудило старых кит. теоретиков, а вслед за ними и совр. искусствоведов видеть в этом художнике представителя минской придворно-академической школы.

С тв-вом Тан Иня связывают важный этап развития такого жанрово-тематического направления *жэнь-у*, как «красавицы» (*ши-нюй*), и утверждение двух главных стилистич. вариантов этого направления — «классического» и «романтического». В обоих случаях изображались либо одиночные женские фигуры, либо, чаще, сцены с участием женщин, нередко восходящие к мифологическим или лит. сюжетам. В «классическом» варианте *ши-нюй* все детали композиции, включая внешность персонажей, тщательно прорабатывались. Самым характерным его образцом в тв-ве Тан Иня признана картина «Ван Шу гун цзи ту» («Танцовщицы во дворце правителя [царства] Шу», вар. «Четыре красавицы», 171,5×87,5 см, шелк, тушь, краски, Музей Гугун, Пекин). Она изображает группу стоящих девушек в богатых одеяниях, стилизующих придворный костюм прежних эпох. Скрупулезный рисунок позволяет любоваться тонкостью черт героинь, замысловатостью их причесок, украшенных ювелирными изделиями, тканым орнаментом их платья и др. подобными деталями. «Романтический» вариант «красавиц», предполагавший особую лаконичность образов и эскизность письма, реализован в серии картин Тан Иня, посвященных древним красавицам и женским божествам. Его любимыми персонажами были Бань-цзеюй (наложница имп. Чэн-ди, прав. 32–6 до н.э.) и богиня луны **Чан-э** (см. т. 2). Все картины указанной тематич. группы выполнены в общей стилистич. манере и построены по единой композиционной схеме: в каждом произведении смысловым центром выступает одиночная женская фигура, обычно на фоне отдельных элементов пейзажа — ветки дерева или луны. Такие композиции мы видим, в частн., в свитках «Цю фэн вань шань ту» («Шелковый веер под осенним ветром», 77,1×39,3 см, бумага, тушь, Шанхайский худ. музей), в к-ром образ «осеннего веера» обыгрывается как метафора покинутой жены; и «Чан-э ту» («Чан-э», 135,3×58,4 см, бумага, тушь, краски, Музей Метрополитен, Нью-Йорк). Выполненные Тан Инем в разное время, но пронизанные общим настроением,

эти картины отражают чувства печали, одиночества и словно бы воплощают жизненные разочарования и несбывшиеся мечты самого художника.

** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *она же,* Искусство Китая. Альбом. М., 1988; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р.*, *Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; *Самосюк К.Ф.* Свиток Цю Ина «Восемнадцать архатов» // ТГЭ. Вып. XXVII. Л., 1989; Сокровища Музея Императорского дворца Гугун. М., 2007; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоуцзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 5. Пекин, 1986; Шанхай боугуань цзанпинь цзинхуа (Шедевры собрания Шанхайского музея). Шанхай, 2004; *Cahill J.* Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368–1580. New York–Tokyo, 1979; *Chiang Chao-shen.* T'ang Yin's Poetry, Painting and Calligraphy in Light of Critical Biography Events // Words and Images. Chinese Poetry, Calligraphy and Painting / Ed. by Murch A., Fong Wen C. N.Y.–Princ., 1991; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 5–7. L., 1958; *Sullivan M.* Symbols of Eternity: Landscape Painting in China. Stanf., 1979; The Shanghai Museum of Art / Ed. by Zhen Zhiyu. N.Y., 1981.

М.Е. Кравцова

ТАНЬ СИНЬ-ПЭЙ

譚鑫培

Тань Синь-пэй. Наст. имя Тань Цзинь-фу. 23.04.1847, уезд Цзянся пров. Хубэй (совр. г. Учан), — 10.05.1917. Видный актер столичной драмы **цзинцзюй**, амплуа *лаошэн* («пожилой герой»). Развил мастерство своих знаменитых предшественников — актеров Чэн Чан-гэна и **Юй Сань-шэна**, стоявших у истоков *цзинцзюй*. Играл как в бытовых (*вэньси*), так и в батальных пьесах (*уси*), одинаково талантливо исполнял арии и игровые акробатические номера. Стал зачинателем новой более мелодичной манеры пения, названной позже его именем. Амплуа «пожилого героя» в его исполнении считается классикой и высшим эталоном, на к-рый ориентировались последователи — крупные актеры Юй Шу-янь, Ма Лянь-лян, Янь Цзюй-пэн, Ян Бао-сэн и др. Все составляющие этого амплуа были приведены им в систему и стандартизированы, а сам жанр *цзинцзюй* обрел структуру и законченную форму, присущую высокому театр. иск-ву. За почти 70 лет своей карьеры Тань Синь-пэй играл как во дворцах перед императорами, так и перед простыми крестьянами в составе разъездных трупп, снискал славу и любовь зрителей в разных уголках страны. Эпизод из драмы «Динцзюньшань» («Гора Динцзюнь») в его исполнении стал первой сценой, снятой в Китае на кинопленку в 1905.

** Чжунго сицюй (Китайский театр) / Ред. Чжан И-хэ. Пекин, 1998; Чжунго сицюй цюйи цыдянь (Словарь муз. драмы и песенно-повествовательного иск-ва Китая). Шанхай, 1981.

Е.А. Завидовская

ТАНЬ ЯНЬ-КАЙ

譚延闓

Тань Янь-кай, Тань Цзу-ань, прозв. У-вэй, Це-чжай. 1876, уезд Чалин, пров. Хунань, — 1930. Поэт, литератор, один из лучших каллиграфов республиканского периода.

Получил традиц. образование и занимал высокие должности. Однако карьера в маньчж. администрации его не удовлетворяла, и Тань Янь-кай присоединился к революц. движению. Вместе со своим братом Тань Цзэ-каем (1889–1947) собрал крупнейшую коллекцию каллиграфии XVIII–XIX вв. В собрании братьев имелись произведения **Лю Юна**, **Дэн Ши-жу**, **И Бин-шоу**. Особенно полно были представлены работы **Хэ Шао-цзи**. Тань Янь-кай был страстным поклонником **Янь Чжэнь-цина**. Он скупал оттиски (**кэ-те**) со стел (**линь [2]**) периода Северных династий. В зрелые годы Тань Янь-кай сделал много копий ханьских стел II в. н.э. Брат каллиграфа Цзэ-кай издал эти копии, что вызвало новую волну интереса к почерку *бафэнь* у молодого поколения каллиграфов. На стиль Тань Янь-кая в почерке *синшу* заметное влияние оказал Вэн Тун-хэ (1830–1904).

** *Чжу Жэнь-фу*. Чжунго сяньдай шуфа ши (История современной китайской каллиграфии). Пекин, 1996; *Шэнь Инь-мо*. Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Chang Leon L.-Y.*, *Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990.

В.Г. Белозёрова

«ТУХУА ЦЗЯНЬ ВЭНЬ ЧЖИ»

圖畫見聞志

«Тухуа цзянь вэнь чжи» («Записки о живописи: что видел и слышал»). Одно из самых значительных кит. сочинений по истории и теории живописи. Автор — Го Жо-сюй (XI в.); род. между 1010 и 1025, был знатен, служил недолго и посвятил свою жизнь коллекционированию памятников иск-ва и их изучению. Трактат написан в 1074 во время правления имп. Шэнь-цзуна (1068–1085), хронологически продолжает соч. **«Ли дай мин хуа цзи»** («Записи о знаменитых картинах прошлых династий», IX в.) Чжан Янь-юаня. Первые ссылки на трактат Го Жо-сюя встречаются уже в XII в. Самый старый рукописный вариант датируется XIII–XIV вв. В XVI в. трактат был включен в антологию «Ван ши хуа юань» («Хранилище картин семьи Ван»); в XVII в. был издан Мао Цзинем.

Трактат написан в одном из жанров изящной словесности ср.-век. Китая — *чжи* [*3*] («записки»). Состоит из предисловия и шести свитков-*цзюаней* из 16 разделов, посвященных различным аспектам истории, теории и критики живописи; содержит биографич. сведения о 383 живописцах, а также описания картин, коллекций и рассказы о художниках. Автор базируется на конкретном материале («что видел и слышал»), фиксирует факты, последовательно излагает события. Рассуждая о роли живописи в жизни об-ва, раскрывает свое понимание живописи как иск-ва дидактического, дела гос. важности и приводит примеры благотворного влияния картин на нравы простых смертных и императоров. Наглядность, присущая живописи, делает ее, по мнению Го Жо-сюя, иск-вом более значительным и доступным, чем лит-ра и каллиграфия. Чисто по-конфуциански оценивается живопись с т.зр. воспитательно-познавательной: прекрасно то, что нравственно. Он пользуется конф. тезисом о «выпрямлении имен» (**чжэн мин**; см. т. 1), выдвигая требование соответствия названия картины ее содержанию. Гл. место в разд. «О названии и смысле живописи» отведено картинам, написанным на темы книг конф. канона (см. т. 1 **«Ши сань цзин»**) и иллюстрирующим примеры следования конф. этическим нормам. Акт восприятия и позиция зрителя сводятся к оценке этического содержания и соц. значимости сюжета, а сама живопись не имеет самостоятельного значения, ибо она целиком подчинена идее. С др. стороны, автор «Записок», считает живопись средством выключения из окружающей жизни, при этом акт восприятия сопровождается углубленным созерцанием картин, слиянием зрителя с теми образами, к-рые они в себе несут. В таком двояком функционировании иск-ва — конфуцианского воспитательного и даосско-буддийского созерцания отражается синкретичность мировоззрения и воспитания китайца эпохи Сун (960–1279).

Го Жо-сюй дал определение жанров, стилей и худ. школ, выявил значение деятельности отдельных мастеров в формировании той или иной школы. В разделе, посвященном двум художникам — Цао Чжун-да и **У Дао-цзы**, Го Жо-сюй доказывает, что они были основателями двух стилей в буд. живописи, и приводит такую характеристику этих стилей, к-рая стала стереотипной и переходила из одного соч. в другое: «Пояса [на картинах] У как будто сопротивляются ветру, а в платьях [на картинах] Цао как будто выходят из воды». Цао Чжун-да жил и служил при дворе дин. Северная Ци (550–577), был известен как мастер живописи на буд. сюжеты и как портретист, изображавший чужеземцев. Его произведения не сохранились; очевидно, их не видел даже живший в IX в. Чжан Янь-юань. Судя по фамильному знаку, художник происходил из одного из согдийских княжеств, называвшемуся по-китайски Цао. Очевидно, он был одним из первых, создавших модель для изображения будды Амитабхи (**Амито-фо**; см. т. 2). Го Жо-сюй относит его к художникам, представляющим зап. влияние в кит. живописи, продолжавшееся вплоть до эпохи Тан (618–907). У Дао-цзы олицетворяет кит. традицию; занятия каллиграфией наложили отпечаток на его живопись, в к-рой выразительность линии была доведена до предела.

Пейзажисты X в, работавшие в северных и южных р-нах Китая, по сути дела, полностью изменили облик пейзажной живописи. Одним из первых Го Жо-сюй выделил ведущих мастеров, ставших основателями трех школ в пейзажной живописи X в. — **Ли Чэна**, **Гуань Туна** и **Фань Куаня**, к-рых он сравнил с треножником: как три ножки поддерживают один сосуд, эти три мастера, при всем несходстве индивидуальных манер, составляют одну стилистич. группу сев. и вост. р-нов Китая. Им противостояли южане — **Дун Юань** и **Цзюй-жань**, к-рым Го Жо-сюй, однако, посвящает всего лишь неск. одобрительных строк в биографич. *цзюанях*. Возможно, он не бывал на юге, плохо знал их работы или отдавал предпочтение северянам.

В «живописи цветов и птиц» (*хуа-няо хуа*) X в. Го Жо-сюй выделяет и одинаково высоко оценивает двух художников — **Хуан Цюаня** из Шу и **Сюй Си** из Цзянь-нани, несмотря на различия в их стилях и технических приемах. Го Жо-сюй описывает Хуан Цюаня как выходца из знатной и богатой семьи (*фу-гуй*), сделавшего академич. карьеру. Сюй Си определен как отшельник (*чу-ши*), пред-

почитавший «безыскусственную свободу» офиц. службе, «беззаботный и свободолюбивый» (*сянь-фан*). Он воспринимает художников не как соперников, а как основоположников двух направлений. Такая рациональная и объективная позиция автора заслуживает внимания и выделяет его на фоне др. критиков живописи XI в.

Разделы «О правилах, достойных подражания» и «О невозможности научиться одухотворенной гармонии» непосредственно связаны с разработкой теоретич. проблем. Го Жо-сюй определяет теорию, с одной стороны, как понятие сущностное, а с другой — как предмет, касающийся самой практики живописного тв-ва. В обоих случаях автор выступает не столько в роли создателя теорий, сколько в качестве их толкователя. В сочинениях о живописи кит. авторов определенные термины обозначаются одними и теми же иероглифами, переходящими из одного трактата в другой, однако смысл терминов менялся, и в разное время их понимали по-разному. Го Жо-сюй в своем трактате переосмысляет старые термины и прежние теории. Он разбирает нек-рые из «шести сущностей» (*лю яо*) — правил, сформулированных ранее в трактате **Цзин Хао** «Би фа цзи» («Записи о законах кисти»). Интерес представляют изложенные Го Жо-сюем правила для художников жанра *жэнь-у*; осн. цель этих правил — идейное содержание картин, понимание самим художником задачи и смысла картины. Он утверждает, что в буд. живописи нужно воплощать идею добра, в даосской — идею праведности и т.д. Рассуждая о других жанрах, Го Жо-сюй говорит о правилах технических: об особенностях линий, свойствах туши. Однако владение техникой не является самоцелью; в результате усилий художника зритель должен восхититься, напр., «пышностью» лесов и деревьев или «древним благородством их глубоких корней». Го Жо-сюя интересуют и проблемы самой изобр. системы, передачи глубины и высоты, объема, свойств самих материалов живописи и т.д. Однако автор, не будучи художником, гораздо больше увлечен вопросами общетеоретическими, нежели практикой живописного тв-ва. Этот интерес особенно отчетливо проявляется в разделе «О невозможности научиться одухотворенной гармонии», где он развивает концепцию «одухотворенной гармонии» (*ци юнь*) в связи с первым из «шести законов» (*лю фа*) живописи, впервые сформулированных в трактате Се Хэ «Гу хуа пин лу» («Заметки о категориях старинной живописи», V в.) и ставших основой всей теории живописи Китая, — «живое движение в созвучии энергий» (*ци юнь шэн дун*).

Разд. «О достоинствах и недостатках кисти» посвящен технике письма и единству живописи и каллиграфии. Го Жо-сюй анализирует произведения живописи, впервые формулирует «три порока/недостатка» (*сань бин*) в живописи. Предшественники и современники Го Жо-сюя предпринимали попытки определить «пороки» (*бин* [*2*]). Цзин Хао, оценивая достоинства той или иной картины, отмечает у одних художников достоинства кисти, т.е. выразительность линии, контура; у других — достоинства туши, т.е. владение техникой размыва, тушевого пятна. Подход **Го Си** к вопросу о «пороках» живописи был близок позиции Го Жо-сюя, к-рый связывал их с техникой владения кистью (*юн-би*). Первый — «доскообразность» (*бань* [*1*]) — является результатом слабой и вялой руки, выражается в плоских и невыразительных формах. Второй — «вырезанность» (*кэ* [*3*]) — результат неуверенности, когда линия теряет мягкость и напоминает вырезанную в дереве. Третий — «узелковость» (*цзе* [*3*]) характеризуется скованностью линии, отсутствием свободы и текучести. Сформулировав «три порока», Го Жо-сюй ни у одного из 383 художников их не нашел, поэтому можно предположить, что все они преодолели пороки и что *сань бин* является наставлением для тех, кто проходит период ученичества. Они — прямое следствие неумения, плохого владения ремеслом. Если *ци юнь* — врожденный дар, к-рый возникает независимо от воли художника, «в скитаниях сердца», и от «одухотворенной гармонии» зависит нечто неуловимо-духовное, проникновение в первопринцип **ли [1]** (см. т. 1) или постижение тайны «творения превращений» (*цзао-хуа*), то только от кисти, от совершенного и незаметного для зрителя владения техникой зависит «облик картины» (*шэнь-цай*).

Го Жо-сюй в своем трактате дает два типа оценок произведениям или художникам: один — с т.зр. «кухни ремесла», другой, так или иначе заменяющий традиц. оценочные категории *пинь* («воспарившие» или «естественные, непроизвольные» — *и-пинь*, **цзы-жань** (см. т. 1); «вдохновенные» — *шэнь* [*1*], «удивительные, блестящие» — *мяо* [*1*] и «способные» — *нэн*), лежит в высшей сфере и выражается в терминах общефилософ. смысла. Оценки Го Жо-сюя можно разделить на три группы. Оценки первой группы, в т.ч. *и-цюй* — «интуитивное чувство природы», *и-сы* — «замыслы, помыслы», определяют умение художника приблизиться к сущности природы, воплотить свои замыслы. Оценки второй группы выражены фразами, включающими слова *ти* [*1*], *фэн-гуй*, *ши-люй* [*1*],

т.е. «стиль, стилевые нормы», «веяния» своего времени. Достоинство художника определяется по тому, насколько он смог проявить свою индивидуальность, создав свой стиль, превзойти существующую норму. Причем если оценки первой группы имеют в виду внутр. мир творца, его талант постижения мира, то оценки второй являются определением своеобразия мастерства, индивидуальности почерка, и проявить их легче. Третья группа подразумевает высшую оценку таланта художника, ее можно приравнять к категории «непроизвольных», «естественных» или «воспаривших».

В оценках Го Жо-сюя содержатся и способы достижения совершенства: «гармония сердца с природой», «сосредоточение душевных сил», «содружество с объектом», «духовная сопричастность с природой», т.е. способы внерациональные, к-рые характеризуют состояние сосредоточенного покоя, концентрации сознания и воли. Это связано с психологией тв-ва и состоянием художника в момент акта творения.

Содержание трактата чрезвычайно насыщенно. Автор не ограничивает себя простой фиксацией «увиденного» или «услышанного», перечнем имен художников и их произведений; опыт знатока иск-ва позволяет ему глубоко осмыслить факты, высказать собств. точки зрения.

* *Го Жо-сюй*. Тухуа цзянь вэнь чжи (Записки о живописи: что видел и слышал) / Коммент. Юй Цзянь-хуа. Шанхай, 1959, Пекин, 1963; *он же*. Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит., вступ. ст. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978; Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Пер. и коммент. Е.В. Завадской. М., 1969.
** *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975; *она же*. Мудрое вдохновение Ми Фу. М., 1983, с. 65–73; *Юй Ань-лань*. Хуалунь цункань (Собрание работ по теории живописи) // Чжунго мэйшу (Китайское изобразительное искусство). В 2-х т. Пекин, 1960; Early Chinese Texts on Painting / Ed. by S. Bush, Shih Hsio-yen. Harvard Univ. Press, 1985; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–7. L., 1956–1958; *Soper A.* Kuo Jo-hsu's Experiences in Painting (T'u-hua chien-wen chi): An Eleventh Century History of Chinese Painting. Wash., 1951.

К.Ф. Самосюк

ТЯНЬТАНЬ

天壇

Тяньтань (храм Неба) — храм алтарного типа, находится в южн. части Пекина (**Бэйцзин**), строительство велось при дин. Мин (1368–1644) с 1406 по 1420, первоначально назывался храмом Неба и Земли, после сооружения в 1530 отдельного храма Земли (Дитань) был практически полностью реконструирован и переименован в 1534. Тяньтань являлся священным местом, где император — Сын Неба — ежегодно в день зимнего солнцестояния совершал «великое жертвоприношение» Небу.

Терр. Тяньтань достигает почти 280 га, два ряда стен делят храмовый комплекс на внеш. и внутр. части, единств. вход — через зап. ворота. Согласно представлениям древних китайцев, «Небо (*тянь* [*1*]) — круг (*юань* [*4*]), верх (*шан* [*2*]), внутреннее (*нэй*), Земля (*ди* [*2*]) — квадрат (*фан*), низ (*ся* [*2*]) — внешнее (*вай* [*1*])»; в планировке территории и отдельных сооружений Тяньтань постоянно встречаются окружности и квадраты, напоминая о прежней функции в кач-ве храма Неба и Земли. Расположение осн. трех групп зданий повторяет конфигурацию иероглифа *пинь*, состоящего из трех «квадратов»: Дворец поста (Чжайгун) (верхний «квадрат») примыкает к зап. стене, следуя параллельной центр. оси север-юг. На ней в южном «квадрате» размещены Алтарь Неба (Юаньцютань или Тяньтань) и Зал Небесного свода (Хуанцюнъюй), в сев. «квадрате» — Павильон Жатвенных молитв (Циняньдянь) с основанием в виде Алтаря Жатвенных молитв (Цигутань). Такая планировка создавала эффект бесконечности пространства. Доминирующий цвет в декоре зданий ансамбля — сине-голубой, символ небесной лазури.

Алтарь Неба (1530, реконстр. 1749) представляет собой круглую, в плане сужающуюся кверху трехъярусную платформу, облицованную белым мрамором. Высота платформы — 5,18 м, диаметр у основания — 33,3 м. На верхнюю площадку алтаря с четырех сторон ведут лестницы, края ярусов и лестниц украшены мраморной балюстрадой с резными столбиками с изображениями дракона, завершенными водостоком в форме головы дракона. Общее число фигурных столбиков соответствует кит. астрономическому делению небесного свода на 260 градусов. В центре алтаря установлен каменный диск диаметром менее 1 м — символическое «сердце Неба», вокруг концентрическими кругами уложены меньшие по размеру плиты, число к-рых увеличивается соответственно

увеличению диаметра. Все геометрич. размеры алтаря, кол-во плит, ступеней кратны девяти — «числу Неба». Во время церемоний здесь устанавливались священные таблички духов Неба и предков императора правящей династии. Алтарь Неба обнесен двумя рядами стен — внутр. круглой и внеш. квадратной, верхняя половина к-рых окрашена в синий цвет (Неба), нижняя — в красный (Земли). По четырем сторонам встроены арки **пайлоу** с беломраморными столбами, проходы закрыты деревянными решетками.

К северу от Алтаря Неба находится Зал Небесного свода (1530, реконстр. 1752), издали напоминающий раскрытый синий зонт с золотым навершием. Храм предназначался для хранения поминальных табличек духов Неба и предков императора, в боковых павильонах хранились таблички духов др. небесных светил и природных стихий. Высота здания храма — 19,5 м, диаметр — 15,6 м. Внутр. убранство поражает великолепием росписи и резьбы по дереву и камню. Пол украшен символич. узором: в центре — круглый камень, вокруг него — девять колец, выложенных камнями веерообразной формы. Первое кольцо образуют восемь камней (символизирует «розу ветров»), каждое следующее увеличивается на число камней, кратное восьми, всего — 360 камней. Снаружи храм обнесен толстой сплошной стеной, знаменитой своим круговым резонансом, — Стеной возвращающихся звуков (постр. 1743). К лестнице в храм ведут три каменные плиты *сань-инь-ши* («камень троекратного эха»), имеющие уникальные акустические свойства. С юга и севера стены устроены ворота.

За сев. воротами Зала Небесного свода начинается мост Алых ступеней (Даньбицяо) — сооруженная на высокой насыпи плоская каменная платформа дл. 360 м и шир. 29,4 м, поделенная на три полосы — «дорога духов» (пандус посередине), Императорская дорога и Княжеская дорога. Даньбицяо ведет к Павильону Жатвенных молитв (1420, восст. 1896), к-рый возвышается на Алтаре Жатвенных молитв (1420, реконстр. 1545) — трехъярусной беломраморной платформе в форме круга (диаметр у основания — 90,8, выс. — 5,56 м). Павильон Жатвенных молитв представляет собой круглое в плане здание (выс. 38, диаметр 30 м) с трехъярусной крышей, облицованной глазурованной черепицей густой лазури, к-рую венчает позолоченный купол. Здание построено без массивных стропил и длинных поперечных балок. Высокая и тяжелая крыша поддерживается 28 огромными деревянными колоннами и соединенными между собой перекладинами и брусьями. Четыре средние колонны (выс. 19,2 м) символизируют времена года, 12 колонн в среднем ряду — 12 месяцев в году, 12 колонн наружного ряда — 12 двухчасовых отрезков времени суток. На кессонном потолке великолепная роспись. Для придания зданию ощущения воздушности стены заменяют резные перегородки. В Павильоне Жатвенных молитв совершался церемониал «великих жертвоприношений» Небу и Земле и возносились молитвы о богатом урожае.

Дворец поста (Чжайгун) похож на крепость, защищен высокой кирпичной стеной и двумя глубокими рвами с водой по двум ее сторонам. Снаружи по всему периметру стены идет галерея, где размещалась стража. Гл. вход — трехарочные ворота в вост. стене — ведет в передний двор, где сооружена башня Чжунлоу (Колокольная). В центре внутр. двора находится массивный каменный павильон с просторной террасой выс. 1,5 м. Позади павильона расположены помещения зимней и летней спален и помещение для омовений.

В ансамбль храма Неба также входили Павильон Великого Неба (Хуаньтяньдянь), Кухня Небожителей (Шэньчу), Беседка закалывания жертвенных животных (Цзайшэнтин), Управа священной музыки (Шэньюэшу), частично утраченные.

Большую часть терр. храма Неба занимает парк, где высажено более 60 тыс. кипарисов, к-рые создают торжеств. и сакральную атмосферу, необходимую для ритуала жертвоприношения Небу.

** Всеобщая история архитектуры. Т. 9. М.–Л., 1971; *Вяткин Р.В.* Музеи и достопримечательности Китая. М. 1962; *Рычило Б., Солнцев М.* Пекин. Новый путеводитель по достопримечательностям столицы Китая. М., 2000; Китайские памятники мирового наследия / Пер. на рус. яз.: Фань Иньвань и др. Пекин, 2003; *Сидихменов В.Я.* Китай: страницы прошлого. М., 1987; *Чжан Сюй-цай.* Тяньтань (храм Неба) // Чжунго да байкэ цюаньшу. Цзяньчжу, юаньлинь, чэнши гуйхуа (Большая китайская энциклопедия. Архитектура, садово-парковое искусство, градостроительство). Пекин–Шанхай, 1988; Чжунго гудай цзяньчжу вэньхуа (Культура древнекитайского зодчества). Пекин, 2005; *Чжу Яо-тин*, *Го Ин-цян*, *Лю Шу-гуан.* Гудай таньмяо (Древние алтари и храмы). Шэньян, 1996.

Н.Ю. Демидо

ТЯНЬ ХАНЬ

田漢

Тянь Хань. 12.03.1898, пров. Хунань, — 10.12.1968, Пекин. Один из создателей театра разговорной драмы, видный драматург, сценарист, поэт, теоретик нац. театра *сицюй*, публицист, крупный театральный и обществ. деятель.

Род. в крестьянской семье. Учился в казенном пед. училище в г. Чанша; в 1916 выехал в Японию и поступил в Токийский пед. ин-т. В 1920 вместе с **Юй Да-фу** (см. т. 3) и Чэн Фан-у принял участие в создании об-ва «Творчество», познакомился с произведениями Шекспира, Гёте, Шиллера, Байрона, Ибсена, Гауптмана, Л. Толстого, Л. Андреева; перевел на кит. яз. «Гамлета», «Ромео и Джульетту» У. Шекспира, «Саломею» О. Уайльда. Первые стихи публиковал в студенческом журн. «Шаонянь чжунго» («Молодой Китай»). Тогда же начал пробовать силы в драматургии «нового театра». Наиб. успех имели пьесы «Кафэйдянь чжи е» («Ночь в кофейне») и «Уфань чжи цянь» («Перед обедом»). В 1922–1935 Тянь Хань в осн. работал в Шанхае. На собств. средства в 1924–1925 издавал журн. «Наньго» («Южное царство»), где публиковал свои пьесы — «Хо ху чжи е» («Ночь ловли тигра»), «Сучжоу ехуа» («Ночной разговор в Сучжоу») и др.; в 1926 создал Общество кино и театра Наньго, а в 1928 в тесном сотрудничестве с Шанхайским худ. ин-том — Худ. училище Наньго (просуществовало с 1928 по 1930), где были ф-ты театра, кино, живописи, музыки. В программу проводившихся смотров включались пьесы Тянь Ханя (огромный успех имела «Мин ю чжи сы» — «Смерть знаменитого актера»), произведения заруб. авторов. Участвовали в смотрах и видные мастера традиц. театра *сицюй*. В 1929 он вместе с **Ся Янем** и др. участвует в организации Лиги левых театр. коллективов (в 1931 переименована в Лигу левых театр. деятелей) и шанхайского *Ишуцзюй-шэ* (Художественное театральное общество), выступившего с лозунгом создания «пролетарского театра». Резкая смена характера тв-ва Тянь Ханя — от сентиментально-романтического к плакатно-публицистическому — обозначилась в опубликованной в журн. «Наньго» ст. «Во ды цзы во пи пин» («Моя самокритика»), где он выражал решимость покончить с «эстетскими заблуждениями... юношеским сентиментализмом, анархизмом и перейти на идейные позиции пролетариата», а также в его произведениях нач. 30-х — «Луань чжун» («Набат»), «Мэй юй» («Сливовый дождь»), «Бао фэн юй чжун ды цигэ нюйсин» («Семь женщин в бурю»), «Хун шуй» («Наводнение») и др., в творч. переработке романа «Мать» М. Горького, активном участии в создании и деятельности театральных пропагандист. отрядов, общ-ва «Большой путь», бригады «Синяя блуза». В 1932 Тянь Хань был принят в чл. КПК. В 1934–1935 завершил работу над инсценировкой «А'Кью чжэн чжуань» («Подлинная история А'Кью», по повести **Лу Синя**; см. т. 3), а также «Воскресения» Л. Толстого, либретто оперы «Ураган над Янцзы». В годы антияп. войны создал ряд пьес, созвучных патриотич. лозунгам, вел активную работу в Шанхайском об-ве работников культуры по спасению родины и в Театр. об-ве по спасению родины, в орг-ции разъездных пропагандистских театр. бригад.

В 1933 в Ухани стал руководителем сектора иск-ва и пропаганды при политотделе Военного совета по сотрудничеству между Гоминьданом и КПК; участвовал в создании Всекит. ассоциации работников театра по отпору врагу (автор манифеста) и был избран в состав ее рук-ва; сформировал 13 театр. бригад «сопротивления врагу». Стремясь шире использовать в условиях антияп. войны нац. театр *сицюй*, включился в работу по созданию на основе традиц. сюжетов новых пьес патриотич. звучания — «новых опер» — «Цзянхань юй гэ» («Песни рыбаков на реках Янцзы и Ханьшуй»), «Синь эрнюй инсюн чжуань» («Новая биография героических сынов и дочерей»), «Юэ Фэй» и др., участвовал (с Оуян Юйцянем) в создании курсов по подготовке актеров для их исполнения. Написал пьесы для театра *сицюй* «С лютней по дорогам», «Коралловое ожерелье». В 1944 принял участие в проведении крупномасштабного театр. фестиваля юго-запада Китая, завершил пьесу «Цю шэн фу» («Ода об осенних звуках»). После войны закончил пьесу «Ли жэнь син» («Красавицы»), сразу же поставленной с большим успехом в Пекине, Шанхае, Уси и др. городах.

В 1948 Тянь Хань приехал в освобожденные р-ны. В Лицзячжуане впервые встретился с **Мао Цзэ-дуном** (см. также т. 3, 4). В 1949 вместе с войсками НОАК прибыл в Пекин, принял участие во Всекит. съезде работников литературы и иск-ва, был избран пред. Союза театр. работников Китая. По решению НПКСК «Марш добровольцев» («Июнцзюнь цзиньсинцюй»; муз. — **Не Эр**) на слова Тянь Ханя стал гос. гимном КНР. После создания КНР он назначался на ряд руководящих административных постов, в т.ч. начальником управления по реформе театра *сицюй*, начальником управления по делам искусств Мин-ва культуры, дир. Пекинского экспериментального театра *сицюй*, зам. пред. ВАРЛИ.

Из созданных с нач. 1950-х произведений быстро ушли в прошлое пьесы для театра разговорной драмы «Чаосянь фэнъюнь» («Ветры и тучи над Кореей»,

1950) и «Сюита о Шисаньлинском водохранилище» (1958). Значительное место в наследии Тянь Ханя занимают пьесы на традиц. сюжеты для театра *сицюй* — «Бай шэ чжуань» («Сказание о белой змейке», 1952), «Записки о Цзиньлинь» (1957), «Записки о Западном флигеле» (1958), «Се Яо-хуань» (1961), и созданные для театра разговорной драмы «Гуань Хань-цин» (1958) и «Принцесса Вэнь Чэн» (1960). Проявляя лояльность (порой подчеркнутую) к Мао Цзэ-дуну и его идеям (**маоцзэдун сысян**; см. т. 4), Тянь Хань со 2-й пол. 1950-х критически высказывался о «левацкой» линии. В 1964 в ходе «кампании за исправление стиля» стал объектом офиц. критики и проверок. Пьеса «Се Яо-хуань» была объявлена «ядовитым сорняком». С началом **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4) его стали клеймить как «патриарха нечисти в театральных кругах», «предателя» и т.п. После духовных и физических надругательств его заточили в тюрьму. Лишенный мед. помощи, Тянь Хань умер от тяжелой болезни. Был посмертно полностью реабилитирован 25 апр. 1979. См. также ст. **Тянь Хань** в т. 3.

***** Тянь Хань лунь чуанцзо (Тянь Хань о творчестве). Шанхай, 1983; *Тянь Хань.* Женщина-инспектор Се Яо-хуань / Пер. с кит. Н. Спешнева // Современная китайская драма. М., 1990. ****** *Аджимамудова В.* Тянь Хань. Портрет на фоне эпохи. М., 1998; *Никольская Л.* Тянь Хань и драматургия Китая XX века. М., 1980; Чжунго хуацзюй ишуцзячжуань (Биографии деятелей искусства театра разговорной драмы). Т. 1. Пекин, 1984.

И.В. Гайда

У ДАО-ЦЗЫ

吳道子

У Дао-цзы, наст. имя У Дао-сюань. 685?, обл. Янди (совр. уезд Юйсянь пров. Хэнань), — 758/792? Один из ведущих живописцев эпохи Тан (618–907).

О жизни и тв-ве У Дао-цзы сообщается во всех наиб. авторитетных сочинениях по истории кит. живописи, прежде всего в трактатах **«Ли дай мин хуа цзи»** («Записи о знаменитых картинах прошлых эпох», вар. «Записи о знаменитых художниках всех времен») Чжан Янь-юаня (810?–990?), «Тан-чао мин хуа лу» («Записи о прославленных живописцах династии Тан») Чжу Цзин-юаня (вар. Чжу Цзин-сюань, IX в.) и **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал») Го Жо-сюя (XI в.).

У Дао-цзы, происходивший из простого семейства, рано осиротел, рос в бедности и самостоятельно выучился живописному иск-ву, подражая опыту прежних мастеров, в первую очередь — знаменитого художника IV в. **Гу Кай-чжи.** Природные дарования и приобретенные профессиональные навыки позволили ему приблизительно с 20 лет зарабатывать живописью на жизнь, выполняя заказы частных лиц и храмов. Нек-рое время прожил на востоке страны (в совр. пров. Шаньдун), затем поселился в пригороде культурной столицы империи Тан — г. **Лоян**. Слава о его живописном таланте достигла двора, и по личному распоряжению имп. Сюань-цзуна (712–756) художник был принят на службу в Департамент живописи (*Тухуа-юань*) при **Ханьлинь академии** (см. т. 1). Тогда же стал использовать в качестве офиц. имени свое второе (детское) имя — Дао-цзы. Получил ученое звание *бо-ши* («ученый-эрудит») и дослужился до высшего из четырех возможных рангов — *гун-фэн* («придворный чиновник для личных услуг императора», «состоящий в свите Академии»).

У Дао-цзы активно работал в станковой и монументальной живописи, создав более 300 стенописных композиций для дворцовых апартаментов, буд. и даос. храмов, включая картины на религ. темы и пейзажи. Последнее позволяет считать его одним из основоположников жанра *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод». Доп. сведения о храмовых росписях, выполненных У Дао-цзы, сообщаются в соч. «Цзин Ло сы та цзи» («Записи о пагодах и монастырях столицы и Ло[яна]») Дуань Чэнши (ум. 863). Шедевром монументальной живописи на буд. темы У Дао-цзы названа в письм. источниках картина «Диюй бяньсян» («Метаморфозы в адских землях»), воспроизводящая сцены адских мучений.

Говоря о его станковых произведениях, историки живописи единодушно отмечают, что художник великолепно изображал любые существа, явления и предметы: птиц, растения («травы и деревья»), горы и воды, архитект. сооружения. Сохранились также сведения о создании им композиций, к-рые, возможно, находились у истоков «живописи бамбука» (**мо-чжу**, «бамбук, [нарисованный] тушью»), особого стилистико-тематич. направления жанра *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц». Но наиб. известность У Дао-цзы снискал себе как мастер сюжетной живописи, в кит. терминологии — жанра *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур». Утверждается, что он владел

иск-вом исключительно реалистического изображения людей в динамике, использовал технич. приемы, позволявшие добиваться оптич. иллюзии трехмерности форм. При этом он будто бы рисовал фигуры так, словно это были тени от фонаря, падающие на поверхность стены, движущиеся взад-вперед и казавшиеся выпуклыми, если смотреть на них сбоку. Подобный эффект достигался в т.ч. с помощью способов изображения одежды: нарисованное платье как бы колыхалось от дуновения ветра, пояс развевался, подхваченный воздушной струей. Манера передачи деталей одежды У Дао-цзы настолько поражала современников, что ей дали отдельное назв. *У дай дан фэн* («пояс, уподобленный ветру [в рисунке мастера] У»), превратившееся впоследствии в общепринятый живописный термин *У чжуан* («одеяния [в стиле мастера] У»).

Тв-во У Дао-цзы исключительно высоко оценивалось последующими теоретиками и историками живописи. Напр., по словам Го Жо-сюя, «произведения У стали образцом для десяти тысяч поколений, его называли „совершенным живописцем“» (пер. К.Ф. Самосюк).

К сожалению, ни одного ориг. произведения У Дао-цзы и даже живописных копий с его творений не сохранилось. Отчасти это искупается внушительным числом рельефных композиций и серией эстампов, к-рые по традиции относят к тв-ву этого художника. Самым полным собранием таких рельефов является ансамбль из 100 с лишним каменных плит, к-рыми выложены внутренние стены центр. зала возведенного в 1382 Дворца Великих свершений (Дачэндянь) — гл. здания храма Конфуция (см. т. 2 **Цюйфу сань Кун**). На них выгравированы сцены из жизни Учителя, к-рые считаются сделанными с подлинных картин У Дао-цзы. Чувствуется, что при создании худ. «полотна» о жизни **Конфуция** (см. т. 1, 4) главным для автора было не увековечить ист. реалии или воспеть величие основоположника учения, а передать обаяние личности и общую атмосферу вокруг нее, создать образ не божества, а мудреца и наставника. В композиции присутствуют даже сцены, воспроизводящие курьезные или анекдотические ситуации, к-рые имели место в жизни Конфуция, и сцены, как будто выполненные с намеренной небрежностью. Изображения изобилуют всевозможными неточностями: ни одеяний, в к-рых показан Конфуций и окружающие его люди, ни отдельных предметов (напр., кистей для письма), к-рыми пользуются персонажи, в действительности во времена Конфуция еще не существовало. Однако именно перечисленные вольности позволили художнику наделить образ Конфуция обаянием, максимально приблизив его к восприятию любого зрителя, независимо от времени жизни и степени причастности к кит. культуре.

К тв-ву У Дао-цзы также возводится выгравированный на камне парадный поясной портрет Конфуция, сделанный, по преданию, с одной из копий весьма популярной, но давно утраченной ориг. работы мастера. Портрет и вправду отличается исключительно высоким худ. уровнем: в облике Конфуция удивительно сочетаются величавость, подчеркнутая парадным костюмом и торжеств. головным убором, и «обыкновенные» человеческие черты: умный, внимательный взгляд, несколько задумчивое выражение лица, глубокие морщины, избороздившие лоб, — печать духовных трудов и житейских испытаний, и мягкие очертания полуоткрытых губ. Последняя деталь портрета, к-рая кажется на первый взгляд прямым заимствованием из иконографии **Будды** (см. т. 2), приобретает здесь совершенно иную худ. трактовку: великий мудрец не наставляет и не проповедует, а как будто просто общается с незримым собеседником или усмехается собственным мыслям. Выражение полуулыбки-полуусмешки придает мимике персонажа новый оттенок спокойного добродушия человека, к-рый реально оценивает свои достижения, но полностью лишен высокомерия или властных амбиций.

Под эстампами (*мо-бэнь*) имеются в виду гравюры особого типа, исполнявшиеся в технике литографии. Освоенные еще в эпоху Тан, такого рода эстампы достаточно точно передавали общую стилистику и детали живописного оригинала, но все же не позволяли полностью адекватно воспроизвести образец, особенно картину, выполненную в полихромной технике. Самым масштабным произведением, считающимся копией произведения У Дао-цзы, признается эстамп «Сун цзы Тянь-ван ту» («Небесный царь, ниспосылающий ребенка», вар. «Тянь-ван с ребенком на руках», Коллекция Абэ, Осака, Япония). Сделанный, скорее всего, в период Сев. Сун (960–1127), причем не с оригинала, а с копии, этот эстамп подтверждает мастерство У Дао-цзы в композиционном построении многофигурных сцен и тщательность в передаче деталей облика персонажей. Однако в гравюре при всем желании трудно опознать признаки той гениальной живописной манеры У Дао-цзы, на к-рой настаивают письм. источники. Тем не менее в совр. искусствоведении признается факт, что У Дао-цзы являлся одним из выдающихся живописцев эпохи Тан и непревзойденным мастером жанра *жэнь-у* в истории кит. изобразительного иск-ва, с тв-вом к-рого связан качественно новый этап в эволюции станковой живописи, ознаменовавшийся отходом от полихромно-декоративного стиля и развитием монохромной техники, основанной на исключительном использовании туши, иногда — с легкой подцветкой.

* *Чжан Янь-юань.* Лидай минхуа цзи (Записки о знаменитых картинах прошлых династий). Шанхай, 2002; *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978; *Чжу Цзинсюань.* Записи о прославленных живописцах династии Тан // Китайское искусство / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. В.В. Малявина. М., 2004. ** *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Ван Бо-минь.* У Дао-цзы. Шанхай, 1958; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; *Lancman E.* Chinese Portraiture. Tokyo, 1966; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1, 3. L., 1958.

М.Е. Кравцова

У ДА-ЧЭН

吳大澂

У Да-чэн, У Чжи-цзин, У Цин-цин, прозв. Хэн-сюань. 1835, Сучжоу, пров. Цзянсу, — 1902. Каллиграф, художник, обществ. деятель и ученый дин. Цин (1644–1911).

Род. в состоятельной купеческой семье. Его карьера сложилась блестящим образом: в 33 года получил степень *цзинь-ши*, а следом академич. звание и назначения на высокие гражданские и военные посты. Был членом объединения каллиграфов и художников «Общество цветущей ряски» (*Пинхуа-шэ*), позднее входил в ряд др. творч. союзов, прежде всего в Шанхае. Как художника его причисляют к «Шанхайской школе» (*Шанхай-пай*), оговаривая при этом особое в ней место. Коллекции древней ритуальной бронзы и печатей, собранные У Да-чэном, были одними из крупнейших в империи, а сам владелец считался лучшим знатоком надписей на древностях, включая ханьские мемориальные стелы (**бэй [4]**). Одним из первых ученых придал археологии в Китае науч. статус. Постоянно пребывая у власти и в гуще полит. событий, неизменно находил время для каллиграфии. Среди его окружения каллиграфией профессионально занимались такие высокопоставленные сановники, как Вэн Тун-хэ (1830–1904), Шэнь Цзэн-чжи (1850–1922) и др. У Да-чэн покровительствовал др. каллиграфам, прежде всего **У Чан-ши** и Хуан Ши-лу (1849–1908).

Излюбленными почерками У Да-чэна были *дачжуань* доимперского периода и *лишу* позднеханьской эпохи. Его произведения в этих почерках стали эталонными для начинающих каллиграфов XX в. Он был единственным среди интеллектуалов и литераторов своего времени, кто вел личную переписку почерком *дачжуань*. В отличие от современников, к-рые подписывали работы в почерках *синшу* или *цаошу*, обычно писал свое имя почерком *лишу*. Выбирал наиб. лаконичные версии написания архаических знаков. Его утонченный ум был нацелен на простоту, ясность и конкретность мышления древних. В памятниках II–I тыс. до н.э. он видел истоки нац. культуры, и это отразилось на формировании его собств. мировоззрения.

Кисть У Да-чэна в почерке *чжуаньшу* движется медленно с равномерным нажимом, оставляя широкие и одинаковые по толщине черты, словно вырезанные ножом на податливой бронзе. Каллиграф стремится к независимости высокой энергетики знаков от динамики черт, создает выверенный баланс векторов сил, направленных в противоположные стороны линий. Все окончания черт закрыты прописыванием вспять, что делает пластику его знаков полностью замкнутой. Удивительным образом статичные черты его каллиграфии сообщают окружающему их фону столь сильные импульсы, что пространство вокруг иероглифов воспринимается как колышущийся разнообразными вибрациями континуум. У Да-чэн был видным мастером печатей. Его излюбленная надпись на печатях: *Эр ши ба цзянцзюнь инь чжай* («Печать „Студия 28 полководцев“»). Так называлась его собств. студия в память о 28 печатях полководцев дин. Хань (206 до н.э. — 220 н.э.).

Произведения: парные настенные свитки, почерк *дачжуань* (1883?, Ист. музей, Тайбэй); альбом почерком *чжуаньшу* (1884, Нац. музей Гугун, Тайбэй) и др.

* Цин-дай шуфа (Каллиграфия периода Цин) / Сост., вступ. ст. Лю Хэна. Цзянсу, 1999 (сер. Чжунго шуфа ши). ** *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; Чжунго хуфа цзянь ши (Краткая история китайской каллиграфии) / Отв. ред. Ван Юн. Пекин, 2004; *Bai Qianshen.* From Wu Dacheng to Mao Zedong. The Transformation of Chinese Calligraphy in the Twentieth Century // Chinese Art. Modern Expressions / Ed. M.K. Hearn, J.G. Smith. N.Y., 2001, p. 246–283; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Ellsworth R.H.* Late Chinese Painting and Calligraphy: 1800–1950. Vol. 1–3. N.Y., 1987.

В.Г. Белозёрова

У КУАНЬ

吴寬

У Куань, У Юань-бо, прозв. Юйянь-тинчжу. 1435–1504. Политик, поэт, каллиграф и живописец.

С триумфом сдавал экзамены всех уровней и на протяжении 30 лет занимал высокие посты в пр-ве. У Куань представляет Сучжоускую школу (**У-пай**). Дружил с **Шэнь Чжоу**. По сравнению с др. мастерами создал не так много произведений. Тем не менее как каллиграф он оказал большое влияние на ведущих мастеров 1-й пол. дин. Мин (1368–1644), заложил основы для крупного направления — стиля *Су-Хуан-Ми*, по именам трех ведущих каллиграфов дин. Сун: **Су Ши** (см. также т. 3), **Хуан Тин-цзяня** и **Ми Фу**. Кульминации своего развития этот стиль достигает в тв-ве мастеров следующего поколения, в первую очередь **Чжу Юнь-мина** и **Вэнь Чжэн-мина**. Произведения У Куаня отличает высокое мастерство: черты полнокровны и крепки, работа кисти сильна и изящна. Следуя технике Су Ши, он пишет всей кистью и не использует ее кончик. Несмотря на отсутствие разнообразия в толщине штрихов, его каллиграфия завораживает ощущением утонченной культуры и вместе с тем элегантной раскованности.

** *Хуан Дунь.* Юань Мин шуфа (Каллиграфия [периода династий] Юань, Мин). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *Fu Shen C.Y.* Chinese Calligraphy in the Jade Studio Collection // The Jade Studio: Masterpieces of Ming and Qing Painting and Calligraphy from the Wong Nan-p'ing Collection. New Haven, Yale Univ. Art Gallery. 1994.

В.Г. Белозёрова

У-ПАЙ

吳派

У-пай, *Умэнь-пай* (Сучжоуская школа; школа У) — одно из направлений в пейзажной живописи дин. Мин (1368–1644), название к-рого происходит от древнего назв. Сучжоу — Учэн (Град У). К школе относят художников из когорты «четырех мастеров [династии] Мин» (**Мин сы цзя**): **Шэнь Чжоу**, **Вэнь Чжэн-мина**, **Тан Иня** и **Цю Ина**, к-рых еще именуют «четыре мастера У/Сучжоу» (*Умэнь сы цзя*).

Сучжоуская школа продолжала традиции, идущие от художника дин. Тан (618–907) **Ван Вэя** (см. также т. 3) и развивавшиеся затем такими мастерами, как **Цзин Хао**, **Гуань Тун**, **Дун Юань**, **Цзюй-жань**, **Ми Фу**, **Ми Ю-жэнь**, и группой **Юань сы цзя** («четыре мастера-[пейзажиста династии] Юань»), к к-рой причисляли **Хуан Гун-вана**, **Ван Мэна**, **У Чжэня** и **Ни Цзаня** (вместо последнего в эту группу иногда включают **Чжао Мэн-фу**). Школа У, оставаясь в течение века одним из важнейших живописных центров минского Китая, не была однородным творч. объединением, т.к. входившие в нее профессиональные и самодеятельные художники не имели определенной теоретич. платформы и общих эстетич. установок: единство *У-пай* поддерживалось проживанием в Сучжоу и родственными или дружескими связями живописцев. Кроме тех, кто имел прямое отношение к *У-пай*, в Сучжоу и его окрестностях в разное время жили и работали мн. независимые изв. мастера, напр. **Сюй Вэй**.

Школа допускала свободное развитие отдельных направлений, образуемых зачастую тв-вом одного-двух мастеров. Ее представляет и поколение учеников Вэнь Чжэн-мина — Вэнь Бо-жэнь (1502–1575), к-рый был также его племянником, **Чэнь Чунь**, Цянь Гу (1508–1572?), Лу Чжи (1496–1576) и Чжан Лин (1470?–1520).

Среди именитых представителей *У-пай* — художник, каллиграф, знаток иск-ва, литератор Чэнь Цзижу (Чжун-чунь, прозв. Байши-цяо, Байши-шаньцяо, Мигун, Мэйгун, Мэй-даожэнь, Сюэтан); 1558, Сунцзян (совр. Шанхай), — 1639. Печати: *И фу жу*, *Чэнь гэ*, *Ле цзюань чжи жу*, *Линь чи*, *Си гао цао тан* и др. Как живописец он работал в жанре *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», особенно любил монохромные композиции с изображением бамбука, цветущей сливы *мэйхуа* и нарциссов; писал также пейзажи; имел более 70 печатей, в большинстве к-рых использовал полное имя или псевдонимы.

Его современником был Шао Ми (Сэн-ми, прозв. Гуа-чоу, Гуачоу-лаожэнь, Ми-юань, Фэньто-цзюйши, Цинмэнь-иньжэнь, Гуаньюань-соу); ок. 1594, Чанчжоу (совр. Сучжоу, пров. Цзянсу), — 1642/1662. Печати: *Бяо ши чжи цзяо*, *Дао синь чжи чэнь*, *Жу хуа чжай*, *Нань ю тан*, *У ся а ми*, *Цань янь чжай* и др. Поэт, каллиграф, художник-пейзажист, писал также орхидеи, нарциссы, *мэйхуа* и камни. По сведениям Юй Цзянь-хуа (1987), в Музее Гугун хранится его работа, датированная 1662, поэтому дата смерти Шао Ми должна быть отнесена к более позд-

нему времени. Автографы и печати Чэнь Цзи-жу и Шао Ми есть в собрании Гос. музея Востока (Москва).

В контексте *У-пай* рассматривают и др. художника, каллиграфа, поэта конца дин. Мин — Шэн Мао-е (Юй-хуа, прозв. Нянь-ань, Янь-ань, Яньань-цзюйши). Раб. ок. 1607 — 1640 (Чанчжоу, совр. Сучжоу, пров. Цзянсу). Мастер живописи на веерах и создатель миниатюрных композиций для альбомных листов. Критики отмечают влияние на него Хуан Гун-вана и У Чжэня. Шэн Мао-е работал в жанрах *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», *хуа-няо* (*хуа*) и *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», часто используя в качестве основы позолоченную бумагу и сопровождая живопись каллиграфией стихов — эти особенности его манеры нашли продолжателей и были популярны в Японии.

Ответвлением *У-пай* считается *Юйшань-пай* — Юйшаньская школа раннецинской пейзажной живописи, представленная тв-вом **Ван Хуя** (1632–1717) и его последователей. *У-пай* обычно противопоставляется **Чжэ-пай** — Чжэцзянской школе, географически связанной с г. Ханчжоу, пров. Чжэцзян.

***** Мин ши (История Мин) // Соинь бонабэнь эр ши сы ши (Сборное изд. «24 династийных историй»). Т. 22, 24. Шанхай, 1958. ****** *Пань Тянь-шоу.* Чжунго хуйхуа ши (История живописи Китая). Шанхай, 1983.

См. также лит-ру к ст. **Сяо сы Ван**.

В.Л. Сычёв

У ЦЗУН-ЮАНЬ

武宗元

У Цзун-юань, У Цзун-дао, У Цзун-чжи. Год рождения не известен, г. Байбо (совр. г. Мэнцзинь, пров. Хэнань), — 1050. Один из крупнейших мастеров живописи на религ. темы дин. Сев. Сун (960–1127).

Служил секретарем в Приказе по заведованию охотничьими угодьями и заповедниками *(Юйцао)*. Бывший, видимо, самодеятельным художником, работал как в станковой, так и в монументальной живописи, создавая произведения на буд., даос. темы и в жанре **гуй-шэнь**. Согласно письм. источникам, еще 17-летним юношей У Цзун-юань расписал кумирню легендарного основоположника **даосизма** — **Лао-цзы** (обе ст. см. т. 1), воздвигнутую в горах Бэйманьшань (вблизи совр. г. Лоян, пров. Хэнань), чем привлек к себе внимание ценителей живописи. В знаменитом трактате по истории живописи **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал») Го Жо-сюя (XI в.) упоминается еще одна его храмовая стенопись — «Тридцать шесть владык Неба», вызвавшая восхищение имп. Чжэнь-цзуна (998–1022). Материальным свидетельством творч. манеры У Цзун-юаня и особенностей *гуй-шэнь* в его исполнении выступает свиток «Чао юань сянь чжан ту» («Свита прародителя династии, [состоящая из] бессмертных», 57,8 × 789,5 см, шелк, тушь, Музей Гугун, Пекин), скопированный со стенописной картины из Зала Трех Наичистейших (Саньциндянь) даос. храма Юнлэгун. На свитке показан Юй-хуан шан-ди, Нефритовый император (**Юй-ди**; см. т. 2) — исходно персонаж даос. пантеона, провозглашенный при Чжэнь-цзуне божественным предком августейшей фамилии (дома Чжао). Нефритового императора сопровождают 87 божеств — облаченные в пышные одеяния, стилизующие парадно-ритуальный костюм монарха и сановников, они образуют великолепную торжественную процессию.

В совр. искусствоведении У Цзун-юань признан выдающимся мастером *гуй-шэнь*, продолжившим стилистич. традицию *жэнь-у*, заданную тв-вом знаменитого художника дин. Тан (618–907) — **У Дао-цзы**.

***** *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978; Evaluations of Sung Dynasty Painters of Renown: Liu Tao-ch'un's *Sung-ch'ao ming-hua p'ing.* Transl. with an Introd. by Ch. Lachman. Leiden–New York, 1989. ****** У Цзун-юань ба ши ци шэнь сянь цзюань (Свиток У Цзун-юаня [с изображениями] 87 божеств и бессмертных). Пекин, 1939; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; *Lancman E.* Chinese Portraiture. Tokyo. 1966, с. 92–93; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1. L., 1958.

М.Е. Кравцова

У ЧАН-ШИ

吳昌碩

У Чан-ши, У Цзюнь-цин, У Цан-ши, У Чан-шо, прозв. Далун-жэнь, Ку-те, Лаофоу, По-хэ, Сянъацзе, Фоу-даожэнь, Фоу-лу. 1842/1844, Аньцзи, пров. Чжэцзян, — 1927. Поэт, каллиграф, живописец, резчик печатей.

Принадлежал к ученой элите и был постоянно обременен гос. и общественными делами, но среди увлечений каллиграфия была гл. призванием: отец еще в юности увлек его резьбой печатей, и с тех пор почерк *чжуаньшу* стал базовой пластической программой в тв-ве мастера. В этом У Чан-ши продолжил традиции направления изучения стел *бэй-сюэ-пай* (см. **бэй [4]**). Он тщательно обследовал известные в его время образцы надписей на печатях периода дин. Цинь и Хань, каллиграфию на шанской и чжоуской бронзе, из корпуса древних памятников почерка *чжуаньшу* выделив т.наз. «письмена на каменных барабанах» (**ши гу вэнь**), к-рые копировал в течение многих лет. В 1924 У Чан-ши создал ставший знаменитым альбом «Линь ши гу вэнь» («Копии письмен на каменных барабанах») из 12 листов с копиями текстов этих барабанов, в к-рых мастера привлекали суровая выразительность и композиционное совершенство. Каллиграф обладал даром свежего взгляда, в его восприятии хрестоматийных образцов раскрывались грани древних шедевров, поражавшие знатоков новизной и точностью.

К 70 годам он разработал собств. стиль в почерке *чжуаньшу*, к-рый позднее был поставлен критиками в один ряд со стилями **Ли Ян-бина** и **Дэн Ши-жу**. У Чан-ши изменил горизонтальную ориентацию векторов сил, показательную для *ши гу вэнь*, на вертикальную, свойственную почерку *сяочжуань*. Каждая черта прописана им с редкой уверенностью и подчеркнутой категоричностью, в его работах «твердое внутри себя содержит мягкое» (*ган чжун ю жоу*), а «искусственное внутри себя содержит первозданное» (*шу чжун ю шэн*). Композиции знаков узнаваемы в своих прототипах, но вместе с тем каждый раз неожиданны по внутренним динамическим смещениям центров баланса векторов сил. Произведения почерком *чжуаньшу* часто сопровождают надписи, выполняемые скорописью, хотя существуют и его работы только в скорописи или полууставе. Несмотря на то что в скорописных почерках кисть У Чан-ши движется стремительно, структура знаков восходит к *чжуаньшу*, а в его работе кистью при письме этим почерком ощутим динамический потенциал скорописи. Окончания многих черт каллиграф оставляет «открытыми», т.е. не прописанными движением кисти вспять, что характерно для курсива. Кисть мастера движется с несвойственной для *чжуаньшу* скоростью, упругие овалы чередуются с заломами черт углом. Работая в этом почерке, каллиграф добивается ощущения спонтанности, присущего скорописи. Подобное сложнейшее взаимопроникновение самого статичного и наиболее динамичного почерков составляет суть стилистич. своеобразия каллиграфии У Чан-ши.

Живопись он начал изучать после 30 лет под рук-вом ведущего художника Шанхайской школы **Жэнь Бо-няня**. Учитель и ученик отличались друг от друга по складу характера, творч. темпераменту и по соц. положению. У Чан-ши создавал произведения в пейзажном и бытовом жанрах, но наиб. признания добился в «живописи цветов и птиц» (*хуа-няо хуа*). Характерной чертой этого мастера был выбор сюжетов из обычной жизни. Зрелая живопись У Чан-ши напоминает стиль его наставника только отдельными колористическими решениями. Техника живописного письма и принципы композиции были целиком предопределены достижениями мастера в почерке *чжуаньшу*. Любимый им сильно вытянутый прямоугольный формат живописных произведений также восходит к пропорциям парных каллиграфических свитков. В живописи, как и в каллиграфии, У Чан-ши интересовала структура целостности внешне хаотичных форм. Его стремительная кисть разбрасывала живописные штрихи и каллиграфич. черты, повинуясь точному расчету баланса векторов сил и единой линии циркуляции энергии **ци [1]** (см. т. 1), объединяющей элементы изображения в некое безусловное целое. Композиции выстроены в соответствии с характерным для *чжуаньшу* принципом «уплотненного верха и разреженного низа», что в живописи заставляло мастера искать сложный баланс между изображением и фоном, к-рый каждый раз удерживался на грани риска и был результатом напряженных интеллектуальных усилий. Мастер имел более 130 печатей (не все из к-рых включали имя и фамилию), в т.ч.: *А цан*, *Гу тао чжоу*, *Лао фоу*, *Му цзи*, *Мэй хуа шоу дуань*, *У чжун*, *Цзи сянь*, *Чан шоу чан* и др.; часто использовал печати, к-рые содержали иероглифы *Ань цзи* или *Ху чжоу ань цзи*.

У Чан-ши был центр. фигурой в культуре своего времени, в 1910-е он организовал на Юге группу «Подворье „Заветных письмен“» (*Ти цзинь гуань*), позднее преобразованную в Силинское общество резчиков печатей (*Силин инь шэ*), название к-рого, вероятно, восходит к **Силин ба цзя** («восемь мастеров — [резчиков печатей из] Силина») — известной группе художников XVIII — нач. XIX в. Деятельность об-ва повлияла на тв-во многих мастеров по резьбе печатей в р-не Шанхая и оказала нек-рое воздействие также на **Ци Бай-ши** и **Хуан Бинь-**

хуна. У Чан-ши входит в число **Цин мо сань да цзя** («три великих мастера конца [периода] Цин»); его заслуженно называют великим учителем поколений мастеров XX в.

** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго сяньдай шуфа ши (История современной китайской каллиграфии). Пекин, 1996; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Яо Гань-мин.* Хань цзы юй шуфа вэньхуа (Китайская иероглифика и культура каллиграфии). Ханьнин, 1996; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Ellsworth R.H.* Late Chinese Painting and Calligraphy: 1800–1950. Vol. 1–3. N.Y., 1987; *Ledderhose L.* Die Siegelschrift (Chuan-shu) in der Ch'ing-Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte der Chinesischen Schriftkunst. Wiesbaden, 1970; *idem.* Aesthetic Appropriation of Ancient Calligraphy in Modern China // Chinese Art. Modern Expressions / Ed. M.K. Hearn, J.G. Smith. N.Y., 2001, p. 212–245.

В.Г. Белозёрова

У ЧЖЭНЬ

吳鎮

У Чжэнь, У Чжун-гуй, прозв. Мэйхуа-даожэнь (Даос — сливовое дерево), Мэйшами (Послушник Слива), Мэйхуа-хэшан (Монах-слива). 1280, Цзясин (совр. г. Цзясин, пров. Чжэцзян), — 1354. Один из шести крупнейших (наряду с **Ван Мэном**, **Гао Кэ-гуном**, **Ни Цзанем**, **Хуан Гун-ваном** и **Чжао Мэн-фу**) художников дин. Юань (1271–1368), традиционно относимый к когорте четырех ведущих пейзажистов этой эпохи — **Юань сы цзя** («четыре [великих] мастера [пейзажа эпохи] Юань»).

Происходил из потомственного чиновничьего семейства, получил хорошее образование, но отказался от карьеры (возможно, из-за неприятия монг. режима). Поселившись в г. Улинь (совр. г. Ханчжоу), на месте столицы дин. Южн. Сун (1127–1279), захваченной и разоренной монг. армией, в уединении занимался живописью. В историю кит. иск-ва этот художник (творч. наследие к-рого теперь составляет лишь ок. 15 работ) вошел как мастер пейзажа — *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», и «живописи бамбука» (**мо-чжу**, «бамбук, [нарисованный] тушью») — отдельного стилистико-тематического направления в русле жанра *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц».

В пейзаже У Чжэнь считается последователем знаменитых мастеров X в. **Цзюй-жаня** и **Дун Юаня** и, шире, стилистич. линии «южной» пейзажной школы (*нань-цзун*, в совр. терминологии «южного пейзажного направления», *наньфан-шаньшуй-хуапай*; см. **Нань-бэй-цзун**), влияние к-рой отчетливо прослеживается в ряде его работ, в т.ч. свитках «Цин цзян чунь сяо ту» («Весенний рассвет над прозрачной рекой», 114,7×100,6 см, шелк, тушь, 1330, Нац. музей Гугун, Тайбэй) и «Лу хуа хань янь ту» («Замерзшие гуси [среди] тростника», 83,3×27,8 см, шелк, тушь, легкая подцветка, Музей Гугун, Пекин). Последний свиток, вопреки названию, является полноценным речным пейзажем на фоне гор, с рыбачьей лодкой на переднем плане. Сюжетная общность работ У Чжэня, варьирующих на основе единых худ. ориентиров композиции на тему рыбной ловли, не означает стилистич. однотипности его произведений. В каждом случае разнятся схемы построения сцен и живописные приемы, сочетания к-рых позволяют передать разное настроение, как видно на примере сравнения трех горизонтальных свитков в монохромной технике на бумаге, известных под общим назв. «Юй фу ту» («Рыбаки», вар. «Ловля рыбы»). На том, что хранится в Галерее Фрира (Вашингтон), изображено водное пространство, трактованное как часть озера или реки и окаймленное (на среднем и заднем планах) горной грядой из невысоких конических вершин. Передний план слева занимает скопление каменных глыб и причалившая лодка; изображенный в ней рыбак повернут спиной к зрителю и занят рыбной ловлей или просто сидит, погруженный в раздумья. Отчетливость горных силуэтов, неизменная до самой дальней гряды и спокойствие водной глади подсказывают, что запечатлен погожий весенний или летний день. На др. картине (176,1×95,6 см, Нац. музей Гугун, Тайбэй) показан иной по характеру ландшафт: в свете ранних сумерек различимы скалистый берег и два высоких дерева с раскидистыми ветвями, распростертыми над хижиной. Фон обозначен холмистой грядой с коническими и плоскими вершинами, поросшими редколесьем, и крышами домов деревни, постепенно теряющимися в дымке; водное пространство в центре отделено от ближнего берега полосами тростниковых зарослей, к к-рым «прижата» лодка с двумя рыбаками. Хотя деревья в пейзаже все еще покрыты листвой, композиция пронизана унынием короткого осеннего дня и ощущением близости увядания природы. Третий свиток (1342) динамич-

ностью композиции разительно отличается от других: показаны скалистый берег с густым лесом, излучина реки на первом плане и скользящая по течению прямо на зрителя лодка с рыбаком (83,3 ×27,8 см, Музей Гугун, Пекин). Манера письма с преобладанием быстрых, энергичных мазков и нек-рой эскизностью изображений напоминает стиль прославленного пейзажиста XII–XIII вв. **Ся Гуя**. К числу изв. работ У Чжэня, развивающих линию Вэнь Туна (1018–1079) — основоположника «классического» варианта «живописи бамбука», относятся свиток «Мо чжу по ши ту» («Бамбук и покатый камень», 103,4×33 см, бумага, тушь, Музей Гугун, Пекин) и альбомный лист «Мо чжу» («Бамбук», 40,3×52 см, бумага, тушь, Нац. музей Гугун, Тайбэй); в них окончательно утвердилась характерная в дальнейшем композиция, сочетающая изображения бамбука и камней. Печать мастера: *Мэй хуа хэ*.

** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго лидай хуйхуа. Гугун боугуань цзан хуацзи (Китайская живопись различных исторических эпох. Коллекция живописных произведений из собрания музея Гугун). Т. 3. Пекин, 1982; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собр. произведений китайского искусства. Живопись). Т. 4. Пекин, 1986; *Cahill J.* Hills beyond a River, Chinese Paintings of the Yuan Dynasty 1279–1368. N.Y., 1974; *Hajek L.* Chinesische Kunst. Prague, 1954; *Lee Shekman E., Ho Wai-kam.* Chinese Art under the Mongols: The Yuan Dynasty (1279–1368). Cleveland, 1968; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 4. L., 1958; *Sullivan M.* Symbols of Eternity: Landscape Painting in China. Stanf., 1979.

М.Е. Кравцова

ФАНЬ КУАНЬ

范寬

Фань Куань (Фань, ведущий вольготный образ жизни), Фань Чжун-чжэн, Фань Чжун-ли. 950?, область Хуаюань (совр. уезд Яосянь, пров. Шэньси), — 1027? Один из ведущих мастеров пейзажной живописи *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», начала дин. Сев. Сун (960–1127).

Выходец из древнего семейства чиновников, Фань Куань получил профессиональное живописное образование в Академии живописи (**Хуа-юань**), где обучался у **Ли Чэна**. Но, закончив Академию, он никогда более не возвращался на служебную стезю, предпочтя карьере радости бытия «свободного художника». В разные годы своей жизни он то жил отшельником, то странствовал по гористым местностям среднего течения Хуанхэ. Считается, что Фань Куань осмелился бросить негласный вызов академич. школе. Поставив под сомнение целесообразность копирования работ прошлых мастеров, он настаивал на том, что, только погружаясь в природу, созерцая мысленным взором, можно постигнуть тайны живописного иск-ва. По преданию, он целыми часами неподвижно сидел, медитируя и вглядываясь в открывающиеся ему картины природы. Не входя формально в академич. круги и протестуя против офиц. живописной традиции, Фань Куань тем не менее работал в свойственном этой школе т.н. панорамно-монументальном пейзаже.

На близость тв-ва Фань Куаня к академич. пейзажной школе впервые четко указал Го Жо-сюй (XI в.), автор знаменитого трактата по истории живописи «**Тухуа цзянь вэнь чжи**» («Записки о живописи: что видел и слышал»). В этом трактате Фань Куань причислен (совместно с **Гуань Туном** и **Ли Чэном**) к когорте *сань цзя*, «трех [великих] мастеров», к-рые в науч. лит-ре чаще всего называются «тремя великими пейзажистами X в.» и с чьим тв-вом связано формирование указ. пейзажного стиля. Го Жо-сюй дает развернутую характеристику творч. манеры Фань Куаня: «Пики и вершины чередуются щедро, [они, как] сильные воины, мужественно-могучи, штрихи „цян“ все уравновешены, людские жилища все просты — вот таковы творения мастера Фаня» (пер. К.Ф. Самосюк).

Справедливость слов критика о внутр. экспрессии и внеш. совершенстве картин Фань Куаня подтверждается дошедшими до нас копиями его произведений, в первую очередь свитками «Си шань син люй ту» («Путники среди гор и ручьев», 206,3×103,3 см, шелк, тушь, легкая подцветка, Нац. музей Гугун, Тайбэй) и «Сюэ цзин хань линь ту» («Заснеженный лес», 193,5×160,3 см, шелк, тушь, краски, Тяньцзиньский худ. музей). Первый свиток считается наиб. близким к подлинной манере Фань Куаня. На переднем плане, у нижнего края картины, расположена причудливой формы каменная глыба, к-рую огибает тропинка, бегущая вдоль реки и теряющаяся в роще. У самой воды справа различимы фигурки спешившихся путников; чуть выше, из-за деревьев, виднеются крыши

храмов. Сразу за передним планом отвесной стеной возвышается гора, изображение к-рой занимает три четверти высоты полотна: она так велика, что не умещается на свитке и срезана его боковыми краями. Каменные уступы вершины и ее склоны покрыты зарослями кустарника, отвесные кручи рассечены струями водопада, к-рый обволакивает брызгами основание горы и разливается речным потоком на переднем плане. Все планы композиции объединены «высотной» точкой зрения, дающей возможность художнику показать вершину, крыши храма и фигуры путников, сочетая взгляд «с высоты птичьего полета» с др. ракурсами. Благодаря этому зритель словно одновременно оказывается стоящим перед нагромождением камней ближнего плана, откуда открывается излучина потока и (увиденная на этот раз снизу) небольшая роща вблизи центра свитка. Композиция картины гармонична благодаря тонко найденному мастером равновесию светлых и темных участков изображения. Этот же прием использован в свитке «Заснеженный лес», в к-ром обыгрывается контраст темной «стены» горного массива и белизны снежного покрова. Передний план в этом случае составляет замерзшая поверхность реки, создающая эффект «разомкнутого» пространства; на дальнем (от зрителя) берегу заснеженные валуны соседствуют с рощей вековых деревьев с обнаженными ветвями; за рощей (на среднем плане) вздымается покрытая снегом гора с храмом на вершине; задний план занимает впечатляющая панорама темных гор, образованная уходящими вдаль грандиозными пиками.

Подобно Ли Чэну, Фань Куань прибегал к новым приемам и техникам: при изображении фактуры горных форм (глыб, утесов) он использовал особые текстурные мазки, получившие впоследствии образное назв. «борозды от ударов большого топора» (*дафупи-цунь*); передавая атмосферную среду и снег, накладывал 6–7 слоев тушевой размывки. Так, горы и валуны в полотне из Нац. музея Гугун написаны густой тушью, точками и штрихами, в рисунке брызг и тумана над водой обыгран естеств. цвет шелкового фона, дополненный деталями, выполненными темной тушью.

* *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978. ** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р., Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; *Самосюк К.Ф.* Го Си. М., 1976; Сокровища Музея Императорского дворца Гугун. М., 2007; *Чжуан Цзя-и, Не Чун-чжэн.* Чжунго хуйхуа (Китайская живопись). Пекин, 2000; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго лидай хуйхуа (Китайская живопись различных исторических эпох [из собрания Муниципального музея искусств г. Тяньцзиня]). Тяньцзинь, 1985; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 3. Пекин, 1986; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–3. L., 1958; *Sullivan M.* Symbols of Eternity: Landscape Painting in China. Stanf., 1979; *Xu Yanzhong.* Selected Poems and Pictures of the Song Dynasty. Beijing, 2005.

М.Е. Кравцова

ФУ БАО-ШИ

傅抱石

Фу Бао-ши. 1904, Наньчан пров. Цзянси, — 1965. Один из ведущих художников кит. традиц. живописи *го-хуа* в жанре *шань-шуй* («горы–воды»), работавший также в жанре *жэнь-у* («люди»), видный теоретик, мастер резной каллиграфии на печатях. В 1933 отправился в Японию, где изучал историю дальневосточного иск-ва, занимался гравировкой печатей. По возвращении (1935) активно занимался пед. деятельностью в худ. учебных заведениях Нанкина и Чунцина. В 1960 стал директором Академии традиц. живописи пров. Цзянсу (Нанкин). Для выдержанных в изысканно-сдержанной цветовой палитре пейзажей Фу Бао-ши, как правило с изображением туманов, дождей, водопадов, с игрой, мерцанием проступающих сквозь пелену световых бликов, характерно творч. использование метода «разбрызганной туши» (*по мо*) в традициях южносунских мастеров, соединенного с симфонизмом сложных живописных композиций. Имеет теоретич. работы.

* *Фу Бао-ши.* Мэйшу вэньцзи (Собр. трудов по искусству). Нанкин, 1986. ** *Сюй Цзянь-жун.* Дандай ши да хуацзя (Десять величайших художников нашей эпохи). Шанхай, 1995; Фу Бао-ши хуасюань (Избранная живопись Фу Бао-ши). Пекин, 1983.

С.Н. Соколов-Ремизов

ФУ ШАНЬ

傅山

Фу Шань, Фу Цин-чжу, Фу Цин-чжу, Фу Цин-шань, прозв. Ши даожэнь, Чжуи даожэнь и др. 1606, Тайюань, пров. Шаньси, — 1684. Художник, каллиграф, поэт; представляет направление «эксцентриков» (*се* [*2*]). В круг его интересов входили также история и медицина.

При падении дин. Мин Фу Шаню было 38 лет, и он уже был известен как ученый и педагог. Первое время он отказывался служить маньчжурам, стал даос. служителем и принял имя Чжун даожэнь, но в 1678 вынужден сдавать экзамены в **Ханьлинь академию** (см. т. 1).

Каллиграфич. подготовка Фу Шаня включала штудирование образцов устава цзиньских и танских корифеев. Отдельно он изучал каллиграфию на древней бронзе и стелах. Для его техники письма в уставных почерках характерно то, что концы его черт имеют округлую или искривленную форму. В скорописи Фу Шань работал с удлиненным прямоугольным форматом. Каллиграф говорил: «Я стремлюсь к тому, чтобы моя каллиграфия была грубой, а не изящной, агрессивной, а не обворожительной. Я предпочитаю деформацию всякой ровности, спонтанность — преднамеренности».

** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Хуан Дунь.* Юань Мин шуфа (Каллиграфия [периода династий] Юань, Мин). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *Bai Qianshen.* Fu Shan's World. The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century. Cambridge–London–Harvard University Asia Center, 2003.

В.Г. Белозёрова

ФЭЙ МУ

費穆

Фэй Му. 1906–1951. Режиссер. Получил общее образование во франц. колледже в Пекине, владел франц., англ., нем., итал., рус. яз. В кино с 1930, сначала как переводчик, с 1932 — как режиссер. Снял фильмы: «Чэнши-чжи е» («Ночь города»), «Ланшань е сюэ цзи» («Кровь на Волчьей горе»), «Кун Фу-цзы» («Конфуций»), «Сяо чэн-чжи чунь» («Весна в городке»), «Шэн сы хэнь» («Смертельная ненависть»). В них появляются иносказательность и глубокий психологизм, смелые эксперименты с формой. «Весна в городке» (камерный сюжет о взаимоотношениях в «треугольнике», состоящем из больного мужа, скучающей жены, заезжего приятеля) — один из лучших фильмов кит. кино, полный психологизма и гуманизма.

** Чжунго да байкэ цюаньшу. Дяньин (Большая китайская энциклопедия. Кино). Пекин, 1991; Чжунго дяньин да цыдянь (Большой словарь китайского кино). Шанхай, 1995; *Чэн Цзи-хуа.* Чжунго дяньин фачжань ши (История развития китайского кино). Т. 1–2. Пекин, 1963.

С.А. Торопцев

ФЭН-ШУЙ

風水

Фэн-шуй (от *фэн* [*1*] — «ветры» и *шуй* [*2*] — «потоки»). Кит. геомантия, по выражению И. де Гроота, «квазинаучная система, призванная научить, где и как сооружать погребения, храмы и жилища на благо мертвым, живым и божествам, к-рые, обитая внутри них, могли бы ощущать исключительно или по мере возможности благоприятные воздействия природы». По традиц. кит. представлениям каждая местность имеет свои топографич. особенности, к-рые определяют как влияния местных различных энергий-**ци [1]** (см. т. 1) на ее обитателей, так и космической энергии в целом. Наиб. значение при этом придавалось форме гор и направлению течения рек как формообразующим факторам влияния ветров и вод; не менее важными считались высота и форма строений, а также направление дорог и мостов; все это должно было быть строго увязано с местоположением небесных тел относительно конкретной местности. При этом предполагается, что даже местность, обладающая заведомо проигрышными с т.зр. *фэн-шуй* свойствами, все же не совсем безнадежна: ситуацию до нек-рой степени можно выправить, напр., посредством рукотворных каналов или с помощью иных средств, благотворно влияющих на ландшафт.

В общем и целом система *фэн-шуй* опирается на принципы, в той или иной мере свойственные всей традиц. кит. науке: единство всего сущего, т.к. человеческое об-во суть одна из органич. частей природы и между ними существует тесное и взаимное переплетение разнородных связей, исключающее

доминирование природы над человеком и наоборот; гармония, т.е. гармонич. сосуществование природы и человека как частей целого, что суть единств. путь к успеху и процветанию; симметрия и сбалансированность, поскольку как части света (а равно темное и светлое начала) находятся в состоянии симметрии и равновесия, так и при практике *фэн-шуй* необходимо строго соблюдать баланс и симметрию; обилие и многообразие, что напрямую зависит от естеств. свойств конкретной местности, со всем присущим только ей своеобразием и неповторимостью. Работая с конкретной местностью, мастер *фэн-шуй* (*фэн-шуй сяньшэн*, *фэн шуй ши*), согласно классич. сочинениям, должен в первую очередь обращать внимание на такие ее особенности, как рельеф, месторасположение (и здесь особенно выделяется т.н. «драгоценная земля», где «горы образуют кольцо, а воды омывают», т.е. вода и суша естеств. образом образуют благоприятное сочетание), наличие воды (при этом считается, что реки не должны течь слишком бурно, направление их течения не должно быть слишком прямым: такие обстоятельства неблагоприятны), направленность (т.е. ориентация рельефа по сторонам света), почва (песчаная и каменистая — неблагоприятная).

Представления о *фэн-шуй* восходят к глубокой древности и изначально были связаны в первую очередь с погребальными обрядами. Обычай почитания предков, становившихся своеобразными патронами-божествами потомков, породил традицию помещать умерших в загробное жилище, отвечающее требованиям максимального покоя и комфорта, — выбор наилучшего захоронения для умерших был тесно связан с рельефом местности, а также с небесным сводом, расположением планет, звезд и в соответствии с ориентацией по сторонам света, т.е. в идеале погребение должно было производиться в условиях наибольшего благоприятствования природы в целом.

В известных нам письм. памятниках собственно термин *фэн-шуй* впервые употреблен в соч. «Цзан шу» («Книга погребений»), приписываемом **Го Пу** (276–324; см. т. 3); однако сама эта система сложилась, по-видимому, значительно раньше, поскольку упоминания о гадателях *каньюйцзя* (гадатели по небесному своду и земной колеснице, др. назв. *фэн-шуй*) содержатся еще в **«Ши цзи»** («Исторические записки»; см. т. 1, 4). Реальное же становление системы *фэн-шуй* следует относить к времени Троецарствия (220–280). До наших дней дошел древнейший трактат по *фэн-шуй* «Хуан ди чжай цзин» («Канон Желтого императора о жилище»), приписываемый Ван Вэю (420–479), но, по-видимому, относящийся к VII в. Сочинения о *фэн-шуй* более позднего времени исчисляются десятками.

Золотым веком *фэн-шуй* в кит. древности принято считать годы жизни первоклассного предсказателя и мастера *фэн-шуй* Го Пу, когда тот стал не только одним из высших авторитетов в этой области, но и сделался для последующих поколений своеобр. патриархом. Последующий расцвет *фэн-шуй* может характеризовать, напр., то обстоятельство, что в VII в. по имп. приказу была создана комиссия, куда вошли более ста ученых, призванная тщательно ознакомиться с имеющейся лит-рой по *фэн-шуй* и отобрать наилучшие образцы, т.е. на самом высшем гос. уровне была предпринята попытка ограничить широкое распространение искажений первоначальной системы *фэн-шуй* и отсечь от нее многочисл. суеверия, лжетеории и спекуляции.

В танское время возникла и оформилась и одна из самых известных школ *фэн-шуй* — «школа форм» (ганьчжоуская), наиболее выдающимся представителем к-рой во 2-й пол. IX в. стал Ян Юнь-сун, прославившийся, в частн., тем, что умел отыскивать для захоронений такие места, к-рые наделяли потомков богатством и удачей. Особое значение «школа форм» придавала влиянию элементов и планет, обозначенных очертаниями гор и холмов, а также течения рек. В противоположность ей более поздняя, т.н. миньская (фуцзяньская) школа, оформившаяся к XIII в. под существ. влиянием **неоконфуцианства** (см. т. 1), более значимыми считала фигуры-**гуа [2]** (см. т. 1), земные ветви-*чжи* [*23*], небесные стволы-*гань* [*9*] (см. т. 2 **Гань-чжи**), астрологию и в меньшей степени уделяла внимание собственно конфигурации Земли. Именно для этой школы характерно практич. использование компаса. В тех или иных формах обе школы существуют и в наши дни.

У совр. исследователей не вызывает сомнений то обстоятельство, что кит. магнитный компас (см. т. 5 Общ. разд. **Магнетизм**) первоначально предназначался именно для практики *фэн-шуй*; по выражению Дж. **Нидэма** (см. т. 5), «история геомантии в значительной степени является и историей магнитного компаса». В древности использовалась гадательная доска *ши* [*34*], представлявшая собой две соединенные между собой доски — верхнюю, в форме диска, соответствующую Небу, и нижнюю, квадратную, символизирующую Землю; на доски были нанесены символы сторон света, комбинации земных ветвей-*чжи* [*23*] и небесных стволов-*гань* [*9*]. Ее модификация — *ло пань* (*ло цзин*), один из гл. инструментов мастера *фэн-шуй*, будучи в среднем размером с чайное блюдце, собрала воедино все осн. параметры, участвующие в геомантич. расчетах для извлечения максимальной пользы из природных

конфигураций — все символы и сведения удобно расположены по кругу вокруг центра доски, где помещена небольшая магнитная стрелка. Именно усовершенствование магнитного компаса при дин. Тан и привело впоследствии к разделению геомантов на две указ. школы.

** Классический фэншуй: введение в китайскую геомантию / Сост., вступ. ст., пер., примеч. и указ. М.Е. Ермакова. СПб., 2003; *Хэ Сяо-синь.* Фэн-шуй таньюань (Исследование истоков фэн-шуй). Нанкин, 1990; *Groot J.J.M., de.* The Religious System of China. Leiden, 1892–1906.

См. также т. 5, Общ. разд. **Геомантия**

И.А. Алимов

ХАНЬ ГАНЬ

韓幹

Хань Гань. Даты жизни неизвестны. Жил в г. Далян (в пригороде совр. г. Кайфэн, пров. Хэнань). Один из ведущих художников дин. Тан (618–907) и основоположников анималистич. жанра в станковой живописи.

Происходил из бедного семейства. Художник-самоучка, научившийся рисовать уже в 10-летнем возрасте, он обладал настолько ярким живописным талантом, что сумел привлечь к себе внимание сановных особ. Карьера Хань Ганя в качестве придворного художника началась в первые годы правления под девизом Тянь-бао («Небесное сокровище», 742–756), когда он по личному распоряжению имп. Сюань-цзуна (712–756) был зачислен в штат недавно созданного (738) Департамента живописи (*Тухуа-юань*) при **Ханьлинь академии** (*Ханьлинь-юань*; см. т. 1). Вскоре Хань Гань был назначен на высшую в то время должность в иерархии *Ханьлинь — гун-фэн* («придворный чиновник для личных услуг императора», «состоящий в свите Академии»). По свидетельству письм. источников, в первую очередь трактатов «Тан-чао мин хуа лу» («Записи о прославленных живописцах династии Тан») Чжу Цзин-юаня (вар. Чжу Цзин-сюань, IX в.) и **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал») Го Жо-сюя (XI в.), Хань Гань создавал стенописи и станковые картины в различных жанрах, в т.ч. портрете и анималистич. живописи, согласно трад. кит. классификации принадлежащих к жанру *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур». Однако в историю кит. изобразительного иск-ва Хань Гань вошел прежде всего как непревзойденный мастер изображения лошадей. Известны два осн. произведения, приписываемые Хань Ганю: «Му ма ту» («Выпас лошадей», 27,5×34,1 см, шелк, тушь, краски, Нац. музей Гугун, Тайбэй) и «Чжао е бай ту» («[Конь по кличке] Сияние ночи», 30,8×33,5 см, шелк, тушь, легкая подцветка, Коллекция П. Дэвида, Лондон).

На первой из картин изображена пара стоящих бок о бок скакунов: ближе к зрителю вороной и расположенный поодаль снежно-белый, верхом на к-ром едет конюх-чужеземец, с окладистой бородой. Фигура конюха выполнена тонкими и выразительными линиями, с помощью к-рых художник показывает мельчайшие детали внешности и облачения персонажа, передавая складки платья, свободно облегающего грузную фигуру. Тела коней выполнены в технике размывки. Помимо мастерства рисунка, картина отличается удачным композиционным построением и эффектным колористич. решением, основанным на контрасте черного и белого цветов. Вороной скакун намеренно показан на фоне фигур белого скакуна и всадника, одеяние к-рого совпадает по цвету с мастью его коня. Красоту и стать вороного дополнительно подчеркивают белое с красным орнаментом седло и белая же подпруга. Композиционное единство фигур белого коня и всадника, в свою очередь, акцентировано применением деталей черного цвета, в к-ром выполнены подпруга, седло коня, борода, платье и головной убор конюха.

В левом верхнем углу картины сохранилась каллиграфич. надпись «Подлинное творение Хань Ганя; начертано [в день] *дин-хай*» (*Хань Гань чжэнь цзи, дин-хай юй би*), выполненная имп. Хуй-цзуном (1101–1125; см. **Чжао Цзи**) дин. Сев. Сун (960–1127) и доказывающая, что в X–XII вв. это произведение хранилось в императорской живописной коллекции. Однако, несмотря на уверенность Хуй-цзуна (бывшего неплохим экспертом живописи) в подлинности имевшегося у него творения Хань Ганя, большинство последующих кит. критиков и совр. искусствоведов придерживаются т.зр., что оно является копией, выполненной, скорее всего, в 1-й пол. дин. Сев. Сун и, возможно, воспроизводящей фрагмент масштабного полотна танского художника, на к-ром были изображены, согласно письм. свидетельствам, восемь волшебных скакунов древнего государя Му-вана.

Вторая картина Хань Ганя изображает любимого коня имп. Сюань-цзуна по кличке Сияние Ночи. На фоне некрашеного шелкового полотна с помощью уверенных графич. линий и чуть заметных размывов, передающих масть и объем тела коня, с удивительным мастерством, знанием анатомии, натуры и повадок выписан «портрет» породисто-нервного и рвущегося с привязи ска-

куна. В европ. искусствоведческой лит-ре нередко отмечается условность этой живописи, поскольку в ней усматривают качеств. отличие кит. анималистики от изображений животных в античном и европ. иск-ве, что не мешает всем без исключения специалистам признавать необыкновенную экспрессивность и одухотворенность этой картины.

* *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978; *Чжу Цзинсюань.* Записи о прославленных живописцах династии Тан // Китайское искусство / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. В.В. Малявина. М., 2004. ** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Роуленд Б.* Искусство Запада и Востока / Пер. с англ. М., 1958; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Цзянь-цая, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго хуйхуа цюаньцзи (Полное собрание произведений китайской живописи). Т. 1. Ханчжоу, 1997; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–2. L., 1958; *Sullivan M.* The Arts of China. Berk.–Los Ang.–L., 1984.

М.Е. Кравцова

ХАНЬ ХУАН

韓滉

Хань Хуан, Хань Тай-чун, прозв. Хань Цзинь-гун (Хань, князь [владения] Цзинь). 723, г. Чанъань (совр. г. Сиань, пров. Шэньси), — 787. Гос. деятель, один из крупнейших художников эпохи Тан (618–907).

Происходил из именитого столичного чиновничьего семейства и сам сделал успешную карьеру. При имп. Дэ-цзуне (780–805) возглавил воен. губернаторство Чжэньхай (в сев. части совр. пров. Цзянсу), был пожалован (785) аристократич. титулом *гун* [*2*] («князь», «герцог») и удельным владением Цзинь. По свидетельству письм. источников, в первую очередь трактатов «Тан-чао мин хуа лу» («Записи о прославленных картинах/живописцах династии Тан») Чжу Цзин-юаня (вар. Чжу Цзин-сюань, IX в.) и **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал») Го Жо-сюя (XI в.), Хань Хуан, бывший самодеятельным художником, работал в разл. жанрах и имел многочисл. учеников. В особую заслугу ему ставились правдивость и выразительность его произведений, а также интерес к повседневной жизни. Так, по словам Чжу Цзин-юаня, «в его картинах воплотилась сила самой жизни, его почерк откликался правде всех вещей. [...]. Он умел рисовать сцены из деревенской жизни с простыми людьми и пахотными буйволами, живописуя в своих картинах все тонкости быта. Знатоки говорят, что рисовать ослов и быков труднее всего, даром что видят их чаще всего. Князь Цзинь достиг непревзойденного совершенства в этом искусстве» (пер. В.В. Малявина).

Именно Хань Хуану, по мнению совр. специалистов, принадлежит одно из самых значительных произведений танского анималистич. жанра — картина «У ню ту» («Пять буйволов», 20,8×139 см, шелк, краски, копия XI–XII в., Музей Гугун, Пекин). Кроме того, в нек-рых искусствоведческих работах ему приписывается картина «Чжао е бай ту» («[Конь по кличке] Сияние Ночи»), автором к-рой в традиции признается др. танский художник-анималист — **Хань Гань**.

«Пять буйволов» — поразительное по реалистичности и худ. мастерству произведение, сводящееся исключительно к изображению фигур животных. В центре помещен рисунок буйвола анфас — так, словно он смотрит в упор на зрителя. Фигуры четырех остальных буйволов, показанных в профиль в различных позах — как будто в движении, размещены с двух сторон от центра. Каждое животное имеет собств. масть, переданную естественно и удивительно правдоподобно.

В наст. время Хань Хуану приписывается еще один свиток — «Вэнь юань» («Сад словесности», 37,5×58,5 см, шелк, тушь, краски, Музей Гугун, Пекин), воспроизводящий четырех беседующих чиновников, расположившихся под старой сосной. По набору образов и настроению эта картина во многом предвосхищает сцены «любования природой», получившие распространение в станковой живописи XII–XIII вв., в первую очередь в тв-ве **Ли Тана**, **Ма Юаня** и **Ся Гуя**.

* *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978; *Чжу Цзинсюань.* Записи о прославленных живописцах династии Тан // Китайское искусство / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. В.В. Малявина. М., 2004. ** Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собр. произведений китайского искусства. Живопись). Т. 2. Пекин, 1986; Чжунго хуйхуа цюаньцзи (Полное собр. произведений китайской живописи). Т. 1. Ханчжоу. 1997; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1. L., 1958.

М.Е. Кравцова

ХАНЬ ШАН У ЧЖУ

韓上五朱

Хань шан у Чжу («пятеро Чжу с берегов Хань[гоу]») — название группы однофамильцев, братьев и земляков, в к-рую входят Чжу Лин, Чжу Вэнь-синь, Чжу Бэнь, Чжу Хэ-нянь и Чжу Хан (Чжу Хуань-юэ), жившие в пров. Цзянсу, где протекает р. Ханьгоу.

Чжу Лин (Цзюйча, прозв. Хуанхуа-даожэнь; 1-я пол. XIX в., Шанъюань, совр. Нанкин, пров. Цзянсу) — художник, создававший преимущественно композиции в жанрах *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», и *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», в пейзаже работал в русле традиций «живописи интеллектуалов» **вэньжэнь-хуа**, следуя стилю **Сюй Вэя** (1521–1593) и **Ши-тао** (1641–1720). Любил изображать старые, корявые и странные деревья в духе **Лань Ина** (1585 — после 1664), а в жанре *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», придерживался манеры **Тан Иня** (1470–1523). Печать: *Син гань ло би яо юэ.*

Чжу Вэнь-синь (Дичжай; 2-я пол. XVIII — 1-я пол. XIX в., Янчжоу, пров. Цзянсу) — художник, творивший во всех основных жанрах. В фигуративной живописи *жэнь-у* (*хуа*) подражал стилю Тан Иня. Один из группы «трое Чжу из Чанъани», к к-рой кит. искусствоведы относят и двух его младших братьев — Чжу Бэня и Чжу Хэ-няня (см. ниже).

Чжу Бэнь (Сужэнь, прозв. Гайфу, Чжуси; 1761, Янчжоу, пров. Цзянсу — 1819) — художник, каллиграф. Как живописец продуктивно работал во всех жанрах, следуя манере **Хуа Яня** (1682–1756). В каллиграфии удачно подражал знаменитому юаньскому мастеру кисти **Чжао Мэн-фу** (1254–1322). Печать: *Хань шан чжу шэн*.

Чжу Хэ-нянь (Еюнь, прозв. Етан, Еюнь-шаньжэнь. 1760, Тайчжоу, пров. Цзянсу — 1834) — художник, каллиграф. Работал в разных жанрах, писал пейзажи в духе Ши-тао и одного из **Мин сы цзя** — Шэнь Чжоу (1427–1509), обращался к жанру *жэнь-у* (*хуа*), предпочитая изображать красавиц, рисовал также цветы, птиц, *мэйхуа*, бамбук и камни. Печати: *Бай ся фу ань*, *Дяо юй вань*, *Хэ*. Тв-во Чжу Хэ-няня получило особенную популярность в Корее. Иероглиф *хэ* из его имени имеет еще чтение *хао*, к-рое принимает О. Сирен, обозначая имя художника как Хао-нянь, и к-рое является разг. вариантом согласно Кит.-рус. словарю Ошанина. Судя по приведенным в Шанхайском словаре (1987) образцам подписей Чжу Хэ-няня, датированным 1804, 1807 и 1810, он предпочитал упрощенный вариант написания этого знака.

Чжу Хан / Чжу Хуань-юэ (Дафу, прозв. Ваньюэ, Хуаньфан, Хуаньюэ; 1-я пол. XIX в., Дасин, пров. Хэбэй) — художник, каллиграф. Как живописец работал в жанрах *шань-шуй* (*хуа*) и *жэнь-у* (*хуа*), в каллиграфии отдавал предпочтение скорописи *цаошу*.

** *Сычёв В.Л.* О методике атрибуции (экспертизы) классической китайской живописи // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV. М., 2001; Цзяньмин мэйшу цыдянь (Краткий словарь по изобразительному искусству). Харбин, 1982; Чжунго мэйшуцзя жэньмин цыдянь (Словарь имен деятелей изобразительного искусства Китая) / Авт.-сост. Юй Цзянь-хуа. Шанхай, 1987; Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи (Подписи и печати китайских каллиграфов и живописцев). Т. 1–2. Шанхай, 1987; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. I–7. L., 1956–1958.

В.Л. Сычёв

ХОУ СЫ ВАН

後四王

Хоу сы Ван («четыре поздних Вана») — группа мастеров, выделяемая кит. искусствоведением по аналогии с группой крупнейших художников нач. эпохи Цин (1644–1911) — «четыре (великих) Вана» — *сы* (*да*) *Ван* (см. **Цин сы Ван**). К *хоу сы Ван* по традиции относятся: Ван Сань-си, Ван Тин-юань, Ван Тин-чжоу и Ван Мин-шао.

По нек-рым сведениям, Ван Сань-си (Хуай-бан, прозв. Чжу-лин. 1716, Тайцан, пров. Цзянсу, — после 1795) приходился племянником пейзажисту Ван Юю (раб. 1681–1739), к-рого по традиции причисляют к группе **сяо сы Ван** («четыре малых/младших Вана»). Согласно др. источникам, Ван Сань-си был дальним родственником одного из группы *Цин сы Ван* — **Ван Хуя** (1632–1717), входившего также в когорту **Цин чу лю да цзя** («шесть великих мастеров начала [династии] Цин»). Ван Сань-си работал преимущественно в жанре *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», следуя стилю своего дяди. В маньчж. время особое признание получили большие свитки Ван Сань-си с изображением сосен, растущих на камнях, хотя этот художник создавал также картины в жанрах *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», и *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изобра-

жения) фигур», отдавая предпочтение скорописному стилю *се-и*. Особо отмечается его пейзаж, выполненный в 1793 в подражание **Хуан Гун-вану** (1269–1354; см. также **Юань сы цзя**). На картинах Ван Сань-си в подписях и печатях чаще использовано полное имя художника, хотя иногда встречаются и прозвища. Печати: *Хуа чжун ши*, *Эр лэ чжай*.

Ван Тин-юань (Ван Чжоу-юань, Цзань-мин; кон. XVIII в. Юйу, совр. Сучжоу, пров. Цзянсу) — старший сын художника Ван Цзю (2-я пол. XVIII в.), причисляемого к группе *сяо сы Ван*, творч. манере к-рого и следовал в собств. живописи.

Ван Тин-чжоу (Кай-жу, прозв. Во-чи; раб. 2-я пол. XVIII — нач. XIX в.) — др. сын Ван Цзю, мл. брат Ван Тин-юаня; художник, каллиграф, коллекционер. Как и его старший брат, Ван Тин-чжоу творил по преимуществу в пейзаже, работая в манере отца. Собрал коллекцию подлинных произведений ведущих мастеров дин. Мин и Цин.

Ван Мин-шао (Куй-люй, прозв. Хэ-си, Э-ци; 1732, Синьян, ныне Куньшань, пров. Цзянсу, — 1788) — художник, поэт, член **Ханьлинь академии** (см. т. 1).

Тв-во художников группы *хоу сы Ван* (наряду с иск-вом таких «союзов», как *сяо сы Ван*, Лоудун-пай, *Юйшань-пай* и др.) в истории кит. иск-ва принято рассматривать в русле направления *Цин сы Ван*, т.к. они развивали концепции, выдвинутые минским художником и теоретиком **Дун Ци-чаном** (1555–1636), уделяя особое внимание технике владения кистью и тушью; отстаивали необходимость копирования и подражания классикам; почитали «четырех мастеров [периода] Юань» (*Юань сы цзя*: Хуан Гун-вана, **Ван Мэна**, **Ни Цзаня** и **У Чжэня**) и т.о. развивались в рамках направления, к-рое поддерживалось правящими кругами, было так или иначе связано с имп. академией и называлось официальной, или придворной, школой (*чжэн-тун-пай*, *гун-тин-пай*). Это направление, противопоставляемое обычно тв-ву т.наз. «независимых» (*цзай-е*) художников (см. **Сы сэн**), оставалось доминирующим на протяжении всего периода Цин. Традиц. кит. критика отдает должное стремлению членов группы *хоу сы Ван* овладеть технич. приемами своих предшественников, но отмечает структурную слабость работы кистью и «близкую к пошлости красивость» их живописи.

** Да байкэ цюаньшу. Тяому сюаньцуй: хуэйхуа фэньчжи тяому. Циндай буфэнь (Большая энциклопедия. Избранные разделы: живопись, период Цин) // Гугун боуюань юанькань. 1987, № 4.

См. также лит-ру к ст. **Гай Ци**.

В.Л. Сычёв

ХОУ СЯО-СЯНЬ

侯孝賢

Хоу Сяо-сянь. Род. в 1947, пров. Гуандун. Режиссер, лидер «нового кино». В 1948 семья переехала на Тайвань. По окончании Ин-та искусств стажировался у **Ли Сина**. С 1975 писал сценарии: «Цзаоань тайбэй» («Доброе утро, Тайбэй»), «Сяо Би ды гуши» («Рассказ о маленьком Би»; приз Тайбэйского фестиваля «Золотой конь») и др. В 1980 поставил первый фильм — фарсовую комедию «Цзюши люлю-ды та» («Вот она какая гулена»). След. фильмы: «Цзай на хэ-пань цинцао цин» («Зелена зеленая травка на том берегу»), «Эрцзы-ды да ваньоу» («Большая кукла сына»; новелла в одноименном фильме: страдания «человека-сэндвича», не имеющего средств прокормить семью), «Дундун ды сяци» («Каникулы Дундуна»; мальчик проводит лето у бабушки; призы в Нанте и Локарно), «Туннянь ванши» («Детские воспоминания»; трудное взросление мальчика, переживающего смерть родителей; призы на МКФ «Золотой конь», в Берлине, Роттердаме), «Ляньлянь фэнчэн» («Пыль на ветру»; рассказ о любви, к-рая могла бы быть, но не сложилась; приз в Португалии за режиссуру), «Нилохэ нюйэр» («Дочь Нила»; приз в Турине), «Бэйцин чэнши» («Город скорби»; события жизни семьи на фоне восстания в 1948; «Золотой лев св. Марка» в Венеции, 1989), «Симэн жэньшэн» («Сон театра, жизнь человека»; рассказывается о реальной судьбе актера кукольного театра на фоне ист. перемен на Тайване), «Хао нань хао нюй» («Добрый мужчина и добрая женщина»), «Наньфан цзай-цзянь наньфан» («Прощай, Юг, прощай»).

** *Торопцев С.А.* Тайваньское кино на скрещении традиций и авангарда (творческий облик режиссера Хоу Сяо-сяня) // ПДВ. 1997, № 3; *он же.* Инициация медитации в фильмах Хоу Сяо-сяня // Свободный Китай. Тайбэй, 1998, № 6.

См. также лит-ру к ст. **Ли Хань-сян**.

С.А. Торопцев

ХО ЦЮЙ-БИН МУ

霍去病墓

Хо Цюй-бин му — погребение Хо Цюй-бина (140–117 до н.э.). Один из важнейших памятников др.-кит. изобразительного иск-ва. Находится в 1 км к северо-востоку от усыпальницы имп. **Хань У-ди** (прав. 141–87 до н.э.; см. т. 1, 4; также т. 3 **Лю Чэ**) дин. Ранняя/Западная Хань (206 до н.э. — 8 н.э.), входя в общий с ней погребальный комплекс Маолин (см. т. 2 **Лин цинь**). Такое его местоположение объясняется происхождением и воинскими заслугами Хо Цюй-бина. Племянник любимой наложницы и матери первенца У-ди — госпожи Вэй (Вэй-фужэнь, II в. до н.э.), несмотря на молодость, снискал себе славу выдающегося военачальника, нанеся неск. сокрушительных поражений войскам *сюнну* (гуннов) в ходе войны 123–121 до н.э. По сообщению письм. источников, У-ди горько оплакивал преждевременную (в 24 года) смерть своего любимца и, чтобы увековечить память о нем, приказал создать над его могилой невиданный ранее мемориал. По замыслу императора, мемориал должен был напоминать о горе Циляньшань, входящей в отрог Тяньшаня на севере совр. пров. Ганьсу, возле к-рой молодой генерал одержал одну из самых громких своих побед или (по др. версии легенд о нем) скончался во время боевых действий от ран или болезни. Надземную часть погребения Хо Цюй-бина, действительно, образует курган, но его дополняют каменные изваяния, о к-рых не упоминается в письм. источниках. Известны 16 статуй, семь из них были обнаружены и извлечены из земли в 1950-х. Высеченные из гранитных глыб железными и стальными инструментами, они подразделяются по манере исполнения на три осн. группы. К одной относятся валуны, на поверхности к-рых намечены очертания фигур живых существ — жабы (дл. 154, выс. 74 см), лягушки (дл. 285 см) и рыбы (дл. 110,5, шир. 41, выс. 70 см). В изваянии жабы примечательно соответствие фактуры и цвета камня особенностям внешности натуры: подобран валун темно-зеленого цвета, испещренный прожилками. Др. группу образуют изваяния фигур лежащих животных — быка (160×260 см), тигра (84×200 см), коня (62×163 см) и слона (шир. и дл. 58×189 см, выс. 58 см). Во всех случаях тщательно (насколько позволила твердость материала) проработаны детали голов персонажей — уши, глаза, ноздри; а в статуе тигра — оскаленная пасть. Наиб. выразительной представляется статуя слона: гладкая фактура и темно-серый цвет камня придают ей естественность, а спускающийся на передние ноги хобот — настроение беззащитности, поэтому она обычно считается изображением не взрослого животного, а слоненка.

К последней группе принято относить изваяния, характеризующиеся определенной сложностью худ. замысла и динамичностью. Таковыми являются, во-первых, скульптура чудовища (выс. 274, шир. 280 см) — существа с приземистым туловищем, длинными ногами и головой, увенчанной парой рогов, к-рое держит в пасти овцу. Во-вторых, скульптурная композиция (выс. 277, шир. 172 см) борющихся медведя и обезьяны, похожей на гигантскую гориллу. Несмотря на условность изображений, впечатляюще передан кульминационный момент схватки: обезьяна могучими лапами сжимает пытающегося вырваться медведя. В третьем изваянии (114×260 см), прозванном «конь, топчущий варвара», мастерски воспроизведено яростное напряжение животного и охваченное ужасом лицо гунна, корчащегося под его копытами.

Среди изваяний присутствует также статуя (выс. 222 см) стоящего в полный рост человека с массивной головой, непропорционально большой по сравнению с естеств. строением человеческого тела. На лице статуи отчетливо видны огромные круглые, словно широко распахнутые, глаза и большой, будто растянутый в улыбке, рот. Перечисленные детали позволяют усматривать в этой статуе изображение духа или божества. Еще неск. изваяний сохранились настолько плохо, что их невозможно распознать.

Мемориал генерала Хо Цюй-бина стал известен европ. науке в начале XX в. в результате работы неск. экспедиций, члены к-рых, в первую очередь франц. ученые (V. Segalen, J. Lartique), побывавшие в Китае в 1914, дали подробное описание увиденных ими изваяний. С тех пор не утихают дискуссии по поводу истинных причин создания такого погребального памятника, его возможной семантики и трактовок отдельных изваяний. Открытыми остаются вопросы, где именно — на склонах могильного холма или перед ним, изначально были поставлены статуи и о том, существуют ли какие-то семиотические принципы орг-ции этого ансамбля. Особое внимание чаще всего уделяется статуе «конь, топчущий варвара». Согласно одной т.зр. (A. Paludan), она находилась к юго-востоку от аллеи, ведущей к могильному холму, и как бы прикрывала холм с юга, т.е. играла роль художественно-семиотической доминанты памятника. Гл. аргументом в пользу данной версии служат особенности исполнения статуи: все ее детали открываются только человеку, подходящему к погребению с севера. Бытует так-

же мнение (K.C. Chang), что изваяние является аллегорией противоборства женского (*инь* [*I*]) и мужского (*ян* [*I*]) (см. т. 1 **Инь-ян**) мировых начал, а не изображает батальную сцену, напоминающую о воинских подвигах Хо Цюйбина. Загадочность мемориала усугубляется и тем обстоятельством, что, судя по имеющимся археологич. материалам, в предшествовавшей ему др.-кит. погребальной обрядности отсутствовала практика исполнения надземной каменной скульптуры, и, следовательно, при создании данного ансамбля могли быть использованы чужеземные по происхождению худ. и культовые традиции. Вместе с тем изваяниям погребального комплекса Хо Цюй-бина единодушно отводят особое место в истории кит. изобразительного иск-ва. Являющиеся первыми образцами местной каменной скульптуры такого рода, они одновременно открывают традицию «дороги духов» (*шэнь-лу*) — специфических скульптурных ансамблей, к-рые начиная со II в. (за исключением отдельных ист. периодов) стали обязательным компонентом надземной части императорских усыпальниц.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб, 2004; *она же.* О генерале Хо Цюйбине и истории возникновения в Китае традиции каменной монументальной скульптуры // Религиоведение и востоковедение. Материалы науч. конф. СПб., 2004; Материалы по истории сюнну / Предисл., пер., коммент. В.С. Таскина. М., 1968; *Ван Жэнь-бо, Чжань Янь-хао, Ло Чжун-минь, Ли Си-син.* Цинь Хань вэньхуа (Культура эпох Цинь и Хань). Шанхай, 2001; Сиань миншэн гуи (Достопримечательности и памятники древности Сиани). Гонконг, 1989; Сиань миншэн гуцзи (Исторические достопримечательности Сиани). Шэньси, 1986; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Цзянь-цая, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; *Chang K.C.* Art, Myth and Ritual: The Path to Political Authority in Ancient China. Harvard, 1983; *Lartique J.* Au tombeau de Huo K'iu-Ping // Artibus Asiae. 2 (1927); *Luo Zhewen.* China's Imperial Tombs and Mausoleums. Beijing, 1993; *Paludan A.* The Chinese Spirit Road. The Classical Tradition of Stone Tomb Statuary. New Haven—London, 1991; *Segalen V.* China: La grand statuaire. P., 1972; *idem.* Les origines de la statuaire de Chine / Ed. by A. Joly-Segalen. P., 1976; *Segalen V., Voisin G. de, Lartique J.* Mission Archéologique en Chine (1914). L'Art Funéraire à l'Époque des Han. P., 1935; *Sickman L., Soper A.* The Art and Architecture of China. Harmondsworth, 1956; Xi'an—Legacies of Ancient Chinese Civilization. Beijing, 1992; Xian: Places of Historical Interest. Memories of Chang'an. Xian, 2000; *Wu Hong.* Monumentality in Early Chinese Art and Architecture. Stanf., 1995.

М.Е. Кравцова

ХУАЙ-СУ

懷素

Хуай-су, Цан-чжэнь. 735?, Линлин (совр. пров. Хунань), — 800. Каллиграф. О его жизни достоверно известно немного, хотя в распоряжении исследователей имеется «Биография танского монаха Хуай-су» («Тан сэн Хуай-су чжуань»), написанная автором изв. «Трактата о чае» («Ча цзин») Лу Юем (733—804). Каллиграфия была главным призванием Хуай-су. Не имея средств на приобретение каллиграфич. инструментария, юный монах писал на высушенных банановых листьях или покрытых лаком деревянных столах, с к-рых можно было стирать тушь и писать на них снова и снова. Как и легендарный **Чжи-юн** (VI в.), Хуай-су собирал свои старые кисти и с почестями хоронил их в *би чжун* («курганах кистей»). Местные ученые мужи обратили внимание на талантливого монаха. Благодаря их протекции 40-летний Хуай-су отправился завоевывать расположение столичных интеллектуалов. Его наставником по каллиграфии становится **Чжан Сюй**. Хуай-су устраивает показательные каллиграфич. акции: в присутствии публики он пишет на стенах и экранах, работая крупной кистью или шапкой, обмакнув ее в тушь. Акции Хуай-су следовали сценарию «каллиграфии винного транса» (*цзю шэнь шуфа*), и сам каллиграф приложил усилия к тому, чтобы информация о его пристрастии к вину оказалась зафиксированной в соответствующих текстах.

В наст. время на Западе свиток «Цзы сюй те» («Автобиография», Нац. музей Гугун, Тайбэй) является наиболее изв. произведением кит. каллиграфии. Яркое проявление спонтанной экспрессии в этом памятнике воспринимается по ассоциации с авангардной живописью XX в. Однако внеш. сходство только затрудняет понимание подлинного содержания скорописи *куанцао*. Влияние стиля «Цзы сюй те» простирается на всю последующую историю кит. каллиграфии: от сунского **Хуан Тин-цзяня** до минского **Дун Ци-чана** и далее вплоть до земляка Хуай-су **Мао Цзэ-дуна** (см. также т. 3, 4) и каллиграфов рубежа XX—XXI вв. Большинство исследователей считают свиток из тайбэйского музея Гугун подлинником, другие — копией высочайшего класса. В своем нынешнем виде свиток был смонтирован при имп. **Цянь-луне** (прав. 1736—1795; см. также т. 4). Текст написан на 16 л. бумаги размером 28,3×51 см, склеенных в горизонтальный свиток. Памятник состоит из 695 иероглифов, расположенных в 126 столбцах от двух до

семи знаков в каждом. 24 колофона авторов X–XVIII вв. занимают последующую длину свитка (30,3×608,7 см). В тексте «Цзы сюй те» Хуай-су кратко рассказывает свою биографию, прежде всего то, как он стал каллиграфом и прибыл в столицу. Далее он приводит хвалебные высказывания в свой адрес. Текст Хуай-су нельзя считать обычной биографией. Это скорее некая самореклама, адресованная потенциальным покровителям, к-рым безразличны его ранние годы, но важно знать мнение авторитетов. «Автобиография» была написана при максимально высокой скорости ведения кисти, и это означает, что каллиграф знал текст наизусть. Хуай-су свободно меняет размеры знаков и масштабы столбцов. 21 столбец полностью прописан в технике *и би шу* («каллиграфия единого [движения] кисти»), когда от начала до конца строки знаки пишутся без отрыва кисти от бумаги одной линией. Остальные столбцы имеют от одной и более пауз в ведении линии. Расположение этих пауз не связано с грамматикой текста и подчинено чисто пластич. задачам. В интересах последних каллиграф спокойно расчленяет как устойчивые лексич. блоки, так и элементы иероглифов. В 16 столбцах Хуай-су пишет особенно крупные знаки, что не связано с их семантич. значением. В нек-рых столбцах каллиграф делает столь широкие горизонтальные росчерки, что они заходят на соседние столбцы. Технику работы кистью Хуай-су характеризует сочетание резкого нажима кисти с быстрым переходом на прием *фэй-бай* («летящее белое»). За счет этого создается эффект внезапного и порывистого движения, неудержимого в своей мощи. Пластика черт обладает завораживающей силой и непредсказуемыми пространственными эффектами. До Хуай-су каллиграфы, работавшие в скорописи, ориентировались на нормы письма курсивом эпохи **Ван Си-чжи** (см. т. 3; также **Эр Ван**), в то время как Хуай-су позволил себе действовать за этими пределами, открыв тем самым путь «эксцентрикам» дин. Мин и Цин. Стиль скорописи Хуай-су не имеет прямого отношения к учению буд. школы *чань* (см. т. 2 **Чань-цзун**). Сам каллиграф никогда не говорил о своей принадлежности к *чань*, и в его биографии у Лу Юя также не содержится прямых указаний на это. По всей вероятности, каллиграфа превратили в мастера чаньской эстетики в кон. дин. Тан. Хуай-су заявлял о себе как о достигшем уровня «самадхи чудотворце скорописи» (*цао шэн саньмэй*).

Эксперты разделяют версии приписываемых Хуай-су памятников на неск. категорий по степени их предполагаемой близости к оригиналам. К первой категории помимо «Автобиографии» относится свиток «Ши юй те». В данном манускрипте пластика ведения кисти жесткая, острая и крайне энергичная. Скорость письма значительно ниже, чем в «Автобиографии». Иероглифы в редких случаях соединены между собой, а разница в их масштабах незначительна. Столбцы знаков сближены, и широкие росчерки передают ритмические вибрации от одного столбца к другому. Этой же цели служит перекличка схожих по форме черт разных знаков, организуемая каллиграфом посредством пластич. акцентов. В композиции каждого столбца создан выразительный баланс центробежных и центростремительных векторов. Произведение отличает цельность внутр. ритмического строя. Местами мастер нарушает строгую центровку кисти, и ее кончик оказывается обозначенным.

Свиток «Ку сунь те» («Терпкий побег бамбука») из Шанхайского музея относится к копиям третьей категории достоверности. В этом свитке настораживает отсутствие ритмич. связей между двумя столбцами. Нек-рые черты прописаны вяло и лишены энергии. Странным образом усиливается тональность туши от верхних, более светлых частей столбцов к нижним, более темным. Тем не менее по традиции памятник часто воспроизводится в альбомах как произведение Хуай-су в связи с его стилистич. близостью к более достоверным произведениям каллиграфа.

***** Суй Тан У-дай шуфа (Каллиграфия [династий] Суй, Тан, Пяти династий) / Под ред. Ян Жэнь-кая. Пекин, 1989; то же) / Под ред. Ван Цзин-сяня. Пекин, 1998. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Сюй Бан-да*. Гу шухуа гоянь яолу: Цзинь, Тан, Пяти династий, Сун шуфа (Исследование древних произведений каллиграфии и живописи периода династий Цзинь, Тан, Пяти династий и Сун). Чанша, 1987; *Ци Гун*. Лунь Хуай-су Цзы сюй мо цзи бэнь (Рассуждения о следах туши в «Автобиографии» Хуай-су) // ВУ. 1983, № 12, с. 76-83; *Чжу Гуань-тянь*. Тан-дай шу фа (Каллиграфия периода Тан). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу*. Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *Шэнь Инь-мо*. Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Ch'en Chih-mai*. Chinese Calligraphers and Their Art. Melbourne, 1966; *Schlombs A.* Huai-su and the Beginnings of Wild Cursive Script in Chinese Calligraphy. Stuttgart, 1998; *Tseng Yuho*. A History of Chinese Calligraphy. Hong Kong, 1998.

В.Г. Белозёрова

ХУАН БИНЬ-ХУН

黃賓虹

Хуан Бинь-хун. 1865, пров. Чжэцзян, — 1955. Крупнейший мастер традиц. живописи *го-хуа* в жанре «горы-воды» (*шань-шуй*), видный теоретик иск-ва, педагог, поэт, знаток и собиратель живописи. Раб. в Ханчжоу, преподавал в Шанхае и Пекине. Много путешествуя, соединял в своих произведениях живость натурных зарисовок с утонченным каллиграфизмом кисти. Хуан Бинь-хун создал свой трепетный мир природы, одухотворенной прикосновением человеческого гения. Возвышенный лиризм его живописи с наибольшей силой проявился в работах, выполненных в технике монохрома, тонированного легкой подкраской розово-охристого, голубого и светло-зеленого цвета. Автор ряда теоретич. работ, один из редакторов и составителей многотомного свода трактатов по иск-ву «Мэйшу цуншу» («Живопись»). В Ханчжоу открыт мемориальный музей Хуан Бинь-хуна.

** Мастера искусства об искусстве. Т. 2. М., 1969; Сы да цзя яньцзю (Исследования по творчеству четырех крупнейших мастеров китайской традиционной живописи). Ханчжоу, 1992; *Сюй Цзянь-жун*. Дандай ши да хуацзя (Десять величайших художников нашей эпохи). Шанхай, 1995; Хуан Бинь-хун шань-шуй сешэн цэ (Альбом пейзажей с натуры Хуан Бинь-хуна). Пекин, 1962.

С.Н. Соколов-Ремизов

ХУАН ГУН-ВАН

黃公望

Хуан Гун-ван. Наст. имя Лу Цзянь, Лу Цзы-цзю, прозв. Да-чи (Великий глупец), Дачи-даожэнь (Даос–великий глупец), Дачи-сюэжэнь (Ученый–великий глупец), И-фэн (Одиночный пик), Ифэн-даожэнь (Отшельник/Даос, [подобный] одиночному пику; Отшельник/Даос, [обитающий] на одиночном пике), Хуаншаньгу (Ущелье Желтой горы), Цзинси-даожэнь (Даос [с] западной [части созвездия] Колодец), Цзинцзянь-даожэнь (Даос, утвердившийся в спокойствии/безмятежности; Даос [по имени] Безмятежный Цзянь), Цзин-шу (Чистая усадьба). 1269, г. Чаншу, пров. Цзянсу, — 1354. Один из шести крупнейших (наряду с **Ван Мэном**, **Гао Кэ-гуном**, **Ни Цзанем**, **У Чжэнем** и **Чжао Мэн-фу**) живописцев эпохи Юань (1271–1368), традиционно относимый к когорте четырех ведущих пейзажистов этой эпохи — **Юань сы цзя** («четыре [великих] мастера [эпохи] Юань»).

В письм. источниках, кроме г. Чаншу как места его рождения, называются несколько др. мест, в т.ч. уезд Фуянсянь (в центре пров. Чжэцзян) и обл. Цюйчжоу (на юго-западе пров. Чжэцзян). Хуан Гун-ван был героем многих преданий и ист. анекдотов, в них, в частн., говорится, что еще в раннем детстве он был усыновлен семейством Хуан, глава к-рого, будучи на тот момент 90-летним старцем, так и не смог обзавестись мужским потомством. Именно приемные родители дали мальчику имя Гун-ван, означающее «мечта господина [семьи]». Хуан Гун-ван обладал настолько незаурядными способностями, что окружающие прозвали его «божественным подростком» (*шэнь тун*).

В возрасте ок. 23 лет был принят на службу на пост секретаря-делопроизводителя (*шу-ли*) в уездной управе, хотя монг. власти старались не допускать к должностям уроженцев Южного Китая (*наньжэнь*), никогда прежде не живших под властью чужеземной династии. Офиц. карьера Хуан Гун-вана закончилась (1315) в результате ссоры с высокопоставленным чиновником, за что он подвергся тюремному заключению. Освободившись через 4 года (1320), он стал отшельничать (сначала в отрогах гор Чишань в окрестностях совр. г. Ханчжоу, затем — в др. местах на терр. совр. пров. Чжэцзян) и без принятия монашеского обета вступил в даос. школу **цюаньчжэнь-цзяо** («учение совершенной истины»; см. т. 1).

К занятиям живописью приступил после 50 лет, работая исключительно в жанре пейзажа — *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», и преимущественно в монохромной технике, ориентируясь на тв-во представителей «южной» пейзажной школы (*нань-цзун*, в совр. терминологии — «южное пейзажное направление», *наньфан-шаньшуй-хуапай*, см. **Нань-бэй-цзун**) и ее основоположников — **Дун Юаня** и **Цзюй-жаня**. Хуан Гун-ван выработал собств. творческую манеру, заложившую новое стилистич. направление нац. пейзажа. Известно в общей сложности 26 приписываемых ему работ, включая подлинники и поздние копии его оригинальных произведений.

Шедевром его тв-ва (а иногда и единств. подлинным творением) признан масштабный свиток «Фучуньшань цзюй ту» («Жизнь/Обитель в горах Фучунь»), история создания к-рого овеяна легендами. На основании признания художника рассказывается, что он внезапно увидел будущую картину в порыве вдох-

новения и затем создавал ее в течение трех лет (1347–1350), возобновляя работу только тогда, когда его охватывало то же настроение. Имеется два варианта произведения, выполненных на шелке в монохромной технике и хранящихся в коллекции Нац. музея Гугун (Тайбэй): версия *цзы-мин* и версия *у-юн*, соответственно первоначальный и окончательный варианты. Первая версия свитка (32,7×637,5 см) — одно из самых грандиозных произведений кит. пейзажной живописи. Восходя к реально существующему виду (горной местности Фучунь на севере пров. Чжэцзян, где Хуан Гун-ван прожил неск. лет), она одновременно кажется вариацией «южного» и «северного» академич. пейзажа эпохи Сун (960–1279), сочетающей элементы обоих. Из первого художник позаимствовал мягкость горных силуэтов и внимание к воздушной среде, из второго — монументальность панорамы, плотность композиций и детальность изображений, передачу фактуры гор и деревьев.

Повторениями фрагментов «Фучуньшань цзюй ту» кажутся др. пейзажи, напр., написанный тушью с легкой подцветкой свиток «Цзю чжу фэн цуй ту» («Девять жемчужин бирюзовых пиков», бумага, тушь, 79,6×58,5 см, Нац. музей Гугун, Тайбэй), отличающийся виртуозной работой кисти. Хуан Гун-ван создавал и произведения, стилизующие предшественников: так, с пейзажами Дун Юаня сближается свиток «Тянь чи ши би ту» («Каменные кручи у Небесного озера», 139,4×57,3 см, шелк, тушь, 1341, Музей Гугун, Пекин); одноименные копии представлены в коллекциях Нац. музея Гугун в Тайбэе и музея Фудзита в Осака. Работа «Цзю фэн сюэ цзи ту» («Девять пиков после прекращения снегопада», 117×55,5 см, шелк, тушь, легкая подцветка, Музей Гугун, Пекин) в целом необычна для Хуан Гун-вана: в центре горного массива, к-рый, начинаясь с первого плана, постепенно уходит ввысь, подчеркнута складчатая структура, а пики на дальнем плане имеют столбообразную форму, напоминающую рисунок гор в картине «Та гэ ту» («Песни в честь урожая») **Ма Юаня**. Ветви обнаженных деревьев, словно причудливо сплетенное кружево, окаймляют снежное пространство; сочетание тонкой графики с изображением гор в белом цвете придает ландшафту ощущение ирреальности.

Вопреки настроению отдельных работ и осознанному эклектизму тв-ва, пейзажи Хуан Гун-вана в основном производят впечатление действительно существующих в географии и природе Китая, эмоционально воспринятых и переданных художником. Это решительно отличает их от умозрительных ландшафтов, практика создания к-рых получила широкое распространение в юаньской живописи (напр., у Чжао Мэн-фу и Ван Мэна). Поэтому в совр. искусствоведении тв-во Хуан Гун-вана обычно связывается с начальным этапом возрождения и переосмысления принципов сунской (X–XII вв.) пейзажной живописи.

** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р., Купер Дж.* Шедевры, искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; Рассказы о художниках X–XVII веков // Китайское искусство / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. В.В. Малявина. М., 2004; *Пань Тянь-шоу*, *Ван Бо-минь*. Хуан Гун-ван юй Ван Мэн (Хуан Гун-ван и Ван Мэн). Шанхай, 1958; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго лидай хуйхуа. Гугун боугуань цзан хуацзи (Китайская живопись различных исторических эпох. Коллекция живописных произведений из собрания Музея Гугун). Т. 3. Пекин, 1982; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собр. произведений китайского искусства. Живопись). Т. 4. Пекин, 1986; *Cahill J.* Hills beyond a River: Chinese Paintings of the Yuan Dynasty 1279–1368. N.Y., 1974; *Gyss-Vermande C.* La vie et l'œvre de Huang Gongwang (1269–1354). P., 1984; *Lee Shekman E., Ho Wai-kam.* Chinese Art under the Mongols: The Yuan Dynasty (1279–1368). Cleveland, 1968; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 4. L., 1958; *Sullivan M.* Symbols of Eternity: Landscape Painting in China. Stanf., 1979.

М.Е. Кравцова

ХУАН ТИН-ЦЗЯНЬ

黃庭堅

Хуан Тин-цзянь, Хуан Лу-чжи, прозв. Шаньгу дао-жэнь (Даос Горного ущелья), Фу-вэн. 1045/1050, уезд Сюшуй, пров. Цзянси, — 1105. Каллиграф, поэт. В 20 лет получил высшую ученую степень *цзинь-ши* и занимал высокие должности при дворе, совмещая их с постоянными занятиями каллиграфией и поэзией. Причисляется к четверке великих (*сы да*) каллиграфов дин. Северная Сун (960–1127). Жизнь каллиграфа была признана эталоном конф. добродетели. Когда смертельно заболела его мать, он, оставив все дела и забыв о собств. нуждах, не отлучался от ее постели в течение года. За подобное проявление сыновних чувств Хуан Тин-цзянь был включен в почетный список «24 примеров образцового почитания родителей». Одновременно он считал себя адептом буд. школы *чань* (**чань-цзун**; см. т. 2). В жизни Хуан Тин-цзяня, как и мн. его совре-

менников, конф. этика органично сочеталась с чаньской психотехникой и даос. космизмом.

На протяжении трех десятилетий Хуан Тин-цзянь напряженно изучал каллиграфич. наследие **Ван Си-чжи** (см. т. 3; также **Эр Ван**), прежде чем смог назвать того своим «другом сквозь века». Заметное влияние на него оказал также **Янь Чжэньцин**. Вместе с тем, как и **Су Ши** (см. также т. 3), Хуан Тин-цзянь отходит от стиля цзиньского корифея в сторону большей индивидуализации форм. В своих композиционных новациях он вдохновлялся каллиграфией на чжоуской бронзе, о чем сообщает в своих теоретических эссе. Технику движения кистью он разрабатывал на стелах (**бэй [4]**) периода дин. Хань (206 до н.э. — 220 н.э.), а также Южных и Северных династий (420–589). К своему 50-летию Хуан Тин-цзянь разработал собств. метод письма, усиливающий энергетику знаков за счет особого приема ведения кисти, принцип к-рого был ему подсказан взмахами весел лодочника. Он определяет свой прием как «кисть по центру применяет силу» (*би чжун юн ли*) и «в середине иероглифа присутствует кисть» (*цзы чжун ю би*). Это означает, что в технике работы кистью усилие должно повторяться в определенной синхронности и концентрироваться по центр. оси композиции знака и столбцов иероглифов. В уставе и в почерке *синшу* утонченность и нервная обостренность пластических вариаций отличают каллиграфию Хуан Тин-цзяня от крепкого и решительного стиля Су Ши.

Скорописи Хуан Тин-цзяня присуща особая скрученность форм. Стиль основан на соединении древнего «головастикового письма» (*кэ-доу-вэнь*), обычной версии почерка *чжуаньшу* и почерка *лишу*. Этот уникальный пластич. синтез существенно отличает его каллиграфию от скорописи великих танских мастеров. Кит. критики подчеркивают связь скорописного стиля Хуан Тин-цзяня с эстетикой *чань* и более открытое, чем у танских корифеев, выявление эмоционального аспекта посредством каллиграфич. ритмики. Сам Хуан Тин-цзянь говорил о необходимости воплощения «трех чудес» (*сань ци*): чудесной работы кисти, великолепной композиции и по-чаньски необыкновенного замысла.

В поздних произведениях каллиграф стремился совместить пластич. программы устава и скорописи для выявления красоты и грации форм. Иероглифы в его столбцах чередуются наподобие волн от взмахов весла, но вместе с тем они раскрыты в пространство, как иглы сосен. Техника письма каллиграфа рискованным образом приближается к живописи. Ряд его черт воспринимаются почти как живописные штрихи. В написании черт он балансирует на грани сразу двух дефектов: «сломанной шпильки» (*чжэ чай гу*) и «подтеков от протекающей кровли» (*у лоу хэнь*). Первый дефект касается прогибов черт, а второй связан с обилием жидкоразведенной туши. Высочайший профессионализм каллиграфа заключается в том, что он извлекает из подобных дефектов богатые худ. эффекты, что возможно лишь в результате отточенной техники письма.

Сохранились подлинные свитки Хуан Тин-цзяня: «Чжу Шан-цзо те» («Манускрипт [в дар] Чжу Шан-цзо») (почерк *цаошу*, Музей Гугун, Пекин), «Хуа ци ши те» («Манускрипт со стихотворением „*Ци* цветка“») (1087, почерк *цаошу*, Нац. музей Гугун, Тайбэй), «Сун фэн гэ ши цзюань» («Свиток стихов о палате „Сосны на ветру“») (почерк *кайшу*, Нац. музей Гугун, Тайбэй) и др. Свои эстетические воззрения Хуан Тин-цзянь изложил в трактате «Лунь шу те» («Рассуждения о каллиграфии») и многочисленных эпиграммах (сб. «Шань-гу цзи» — «Собрание [даоса] Горного ущелья»).

***** Сун Цзинь Юань шуфа (Каллиграфия [эпох] Сун, Цзинь и Юань) / Под ред. Шэнь Пэна. Пекин, 1986. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Сюй Бан-да.* Гу шухуа гоянь яолу: Цзинь, Тан, У-дай, Сун шуфа (Исследование древних произведений каллиграфии и живописи [эпох] Цзинь, Тан, Пяти династий и Сун). Чанша, 1987; *Цао Бао-линь.* Сун-дай шуфа (Каллиграфия [периода] Сун). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; Чжунго хуфа цзянь ши (Краткая история китайской каллиграфии) / Отв. ред. Ван Юн. Пекин, 2004; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990.

В.Г. Белозёрова

ХУАН ЦИ

黄綺

Хуан Ци, Хуан Куан-и, прозв. Цзю-и. 4.05.1914, г. Аньцин, пров. Аньхой, — 23.12.2005. Каллиграф, резчик печатей, живописец, представитель 32-го колена рода **Хуан Тин-цзяня**.

Начал изучать каллиграфию в 5 лет. В 1940 закончил Синаньский объединенный ун-т, в 1947 в Аньцине (пров. Аньхой) состоялась первая выставка его каллиграфии и живописи. В годы **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4) потомку знатного рода удалось уцелеть, занимаясь скромной корректорской работой. В 80-е со сменой полит. курса худ. опыт мастера становится востребованным, что совпадает с зенитом его творч. развития. Хуан Ци работает

в ун-те Цинхуа, затем преподает в университетах пров. Аньхой и Хэбэй, в Нанькайском ун-те (г. Тяньцзинь, пров. Хэбэй). В 90-е он — зам. председателя Всекит. союза каллиграфов (*Чжунго шуфацзя се-хуй*) и председатель Союза каллиграфов пров. Хэбэй (*Хэбэй шуфацзя се-хуй*). С 1992 ежегодно проводятся его персональные выставки. Международную славу мастеру приносит выставка в Японии (1992). Проходят его выставки в Хайкоу (1993) и Гуйлине (1994). Выставка 1994 в музее пров. Хэбэй была приурочена к 80-летию мастера. В эти же годы публикуются три альбома с его каллиграфич. произведениями, образцами резьбы печатей и живописью, издаются его теоретич. работы о кит. каллиграфии.

Хуан Ци великолепно владеет всеми каллиграфич. почерками, но у него есть и явные предпочтения: *чжуаньшу*, *лишу* и *цаошу*. В почерке *чжуаньшу* Хуан Ци работает вариантом «стертых железных алебард» (*те цзи моша ти*), в к-ром стилизуются надписи на боевом оружии сер. I тыс. до н.э. Эффект стертого от частого употребления металла достигается преимущественно тушью очень густого разведения, то ложащейся плотными густыми слоями, то образующей сухие шершавые прогалы. Густая тушь сдерживает движение кисти, что создает определенное пластич. напряжение, ассоциирующееся с усилием резца, гравирующего знаки на металле. Свой стиль почерками *синшу* и *кайшу* Хуан Ци характеризует как «каллиграфию трех зазоров» (*сань цзянь шу*), т.к. он находится «между *чжуаньшу* и *лишу*, между [памятниками в уставном почерке династий] Хань (206 до н.э. — 202 н.э.) и Вэй (220–265), а также между *синшу* и *цаошу*». Нормативные возможности полууставного стиля мастер обогащает стилистич. акцентами пяти др. стилей, при этом уставный стиль используется в своих двух ист. вариациях: рубежа н.э. и периода IV–VI вв. Способность задействовать межстилистические ассоциации является ярким показателем высокого мастерства каллиграфа. Скоропись Хуан Ци отличает обилие фона, малая толщина черт, равномерность к-рых нарушается то прогалами *фэй-бай* («летящее белое»), то резкими растеками туши в местах внезапного нажима кисти. Мастер пользуется тушью густого разведения, что сообщает тонким чертам особую интенсивность звучания на белом фоне бумаги.

В живописи Хуан Ци активно применяет каллиграфич. эстетику, максимально приближая живописный штрих к динамике каллиграфич. черт и точек. Эксперименты по сближению каллиграфии и живописи восходят еще к дин. Сун (960–1279). С особой активностью они развернулись во 2-й пол. XX в. Успеха достигли лишь те мастера, к-рые исходили из того, что законы каллиграфии и живописи родственны, но не одинаковы. Хуан Ци пишет: «Каллиграфия есть высочайшее и особенное иск-во визуального воплощения „идей“ (*и* [*Ӡ*]) и „образов“ (*сян* [*Л*]) через метаморфозы линий и их сочетаний». По мнению Хуан Ци, XX век не смог оспорить традиц. оценку каллиграфии «как первейшего вида иска для воспитания личности». «Я уверен, — пишет Хуан Ци, — что после смерти мастер продолжает жить в своей каллиграфии».

***** Хуан Ци лунь шу куань ти (Рассуждения и эпиграммы о каллиграфии Хуан Ци). Чжэнчжоу, 1989; Хуан Ци баши шоучэнь чжаньлань цзопинь сюань (Альбом произведений каллиграфии и живописи с юбилейной выставки Хуан Ци). Пекин, 1995; Хуан Ци шуфа лунь сюань (Избранные рассуждения о каллиграфии Хуан Ци). Чжэнчжоу, 1995.
****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго сяньдай шуфа ши (История современной китайской каллиграфии). Пекин, 1996;

В.Г. Белозёрова

ХУАН ЦЮАНЬ

黃筌

Хуан Цюань, Хуан Яо-шу. 900?, г. Чэнду, пров. Сычуань, — 965. Один из основоположников жанра «цветы и птицы» (*хуа-няо хуа* — «живопись/изображения цветов и птиц»).

Происходил из родовитого семейства, работал художником при дворе царства Шу (907–965) эпохи Пяти династий (907–960). В письм. источниках, в т.ч. известном трактате по истории живописи **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал») Го Жо-сюя (XI в.), сообщается, что Хуан Цюань работал в станковой и монументальной живописи, обращаясь к пейзажу — *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», жанру *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур» (т.е. фигуративной живописи, включавшей в себя портрет, произведения на религиозные, бытовые темы и анималистические композиции), однако наиб. ярко проявил себя в живописи «цветов и птиц».

Самым масштабным произведением Хуан Цюаня называют роспись зала дворца государя царства Шу, состоявшую из картин шести птиц, показанных в разных позах и ракурсах (каждая композиция имела собств. название, напр. «Крик

до небес», «Танцующий в вихре»). Судя по дошедшим до нас копиям, фигуры птиц были выполнены на гладкой поверхности без к.-л. дополнительных атрибутов или орнаментальных деталей, однако внеш. облик журавлей был проработан с тщательностью, позволявшей различить тончайшие изменения фактуры перьев. Картина получила столь высокое признание, что по существу определила назв. самого дворца — Дворец шести журавлей (Люхэгун).

Творч. наследие Хуан Цюаня в станковой живописи было чрезвычайно богатым: в каталоге императорского собрания живописи «Сюань-хэ хуа пу» («Каталог живописной коллекции [периода под девизом правления] Сюань-хэ»), составленном в нач. XII в., перечислены 349 его произведений, судя по названиям к-рых этот художник стал основоположником нескольких тематич. направлений в рамках *хуа-няо*, в т.ч. «живописи пионов» (*мудань-хуа*), создав 16 картин на данную тему. Однако сохранились только две его работы, дошедшие до нас в копиях XI–XII вв. и представленные в коллекции пекинского Музея Гугун: альбомный лист «Си лу е я» («Утки в камышах», 28×27 см, шелк, тушь, краски) и картина «Се шэн чжэнь цинь» («Наброски редкостных птиц», 41,5×70 см, бумага, тушь, краски). Первая из них представляет собой камерную, очень лиричную и вместе с тем предельно реалистическую зарисовку: в тихой заводи, плывя по спокойной воде, уточка чистит клювом перышки, в то время как застывший на берегу под листьями камыша селезень, кажется, любуется подругой. Картина отличается не только по-настоящему виртуозным письмом, поражающим четкостью линий и тщательностью в передаче деталей натуры, но также великолепием цветовой гаммы, создающей, совместно с манерой письма, впечатление общей декоративности. Очевидно, что эти особенности стилистики Хуан Цюаня восходят к придворной живописи эпохи Тан (618–907), в целом отличавшейся внеш. красочностью и тонкостью рисунка. На второй картине изображено более 20 фигур различных птиц и животных, включая рисунок черепахи. Не связанные между собой и тоже отмеченные особой тщательностью письма, эти изображения свидетельствуют о прекрасном знании натуры и умении художника передавать пластику различных живых существ в любых ракурсах и позах.

Хуан Цюаню наследовал его сын — Хуан Цзюй-цай (Хуан Бо-лунь, 932?–993?), ставший впоследствии изв. мастером при дворе империи Северная Сун (960–1127) и высокопоставленным, в ранге *дай-чжао* («ожидающий императорских указаний»), членом Академии живописи (**Хуа-юань**). Стилистич. вариант «цветов и птиц», разработанный обоими мастерами и получивший затем образные названия «манера знатности и красоты отца и сына семейства Хуан» (*Хуан-ши фу-цзы хуафэн фули*) и «[стиль] богатства и знатности» (*фу-гуй*), вплоть до 2-й пол. XI в. занимал господствующее положение в станковой живописи. Продолжая развиваться в сторону усиления красочности и декоративности, он приобрел популярность не только у придворных, но также и самодеятельных художников из среды столичной знати (т.наз. живопись чиновников и знати, *шидафу-хуа*).

Привлекательность *хуа-няо* была во многом обусловлена сюжетной камерностью жанра, что делало его более «легким» в эмоциональном, а иногда и в технич. отношении по сравнению с пейзажем. С др. стороны, такие композиции с равным успехом существовали как в малом формате альбомных листов, так и в виде крупногабаритных произведений, к-рые украшали стены дворцовых помещений, интригуя при этом зрителя контрастом между содержанием картины и его воплощением. Подобный прием, основанный на «свертывании» и «развертывании» худ. пространства, пройдя апробацию в жанре «цветы и птицы», в дальнейшем прочно вошел в арсенал эстетич. средств кит. живописи. Панорамные ландшафты, требовавшие, казалось бы, масштабного полотна, с завидной легкостью размещались на плоскости минимального размера, превращаясь в «уютные уголки природы», а пейзажные зарисовки, могущие (как и композиции *хуа-няо*) состоять из неск. деталей, приобретали монументальный характер.

Тв-во Хуан Цюаня также показывает, что с самого начала формирования жанра «цветы и птицы» в нем проявилась тенденция к внутр. конкретизации. Она предполагала появление композиций из отдельных растений и животных или воспроизведение фрагментов природы с участием к.-л. определенных персонажей — напр., болотных (журавли, цапли) или водоплавающих (утки) птиц, обитателей водной стихии (креветок и рыб), цветов в окружении насекомых (чаще всего бабочек). Процесс все большей тематич. дифференциации привел к выделению множества сюжетных и стилистико-тематических вариантов *хуа-няо*, объединенных теоретиками в группы, получившие специальные названия. Важнейшими из них являются: «перья и пух» или «птицы и животные» (*линмао*) — изображения мелких домашних (кошка, собака) и диких (заяц) животных, тяготеющие к анималистической живописи; «пернатые» (*цинь-няо*) — кар-

тины, посвященные исключительно птицам; и варианты изображения растений — «живопись бамбука» (**мо-чжу**, «бамбук, [нарисованный] тушью»), «живопись сливы» (**мо-мэй** «[цветущая] слива, [нарисованная] тушью»), «живопись лотоса (*лянь-хуа* [*1*]), «живопись орхидей» (*лань-хуа*), упоминавшаяся выше «живопись пионов».

***** *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978. ****** *Виноградова Н.А.* Искусство Китая: Альбом. М., 1988; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Постелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Энциклопедия китайского искусства. Живопись). Т. 2. Пекин, 1986; *Barnhart R.* Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting. N.Y., 1983; *Bickford M.* Ink Plum. The Making of a Chinese Scholar-Painting Genre. Cambr., 1996; *Gao Jiaping.* The Expressive Act in Chinese Art: From Calligraphy to Painting. Stockh., 1996; *Laing E. J.* The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art // BMFEA. 64 (1992); Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 2–3. L., 1958.
См. также лит-ру к ст. **Мо-чжу**; **Мо-мэй**.

М.Е. Кравцова

ХУАНШАНЬ-ПАЙ

黃山派

Хуаншань-пай (Хуаншаньская школа) — одно из направлений в пейзажной живописи конца дин. Мин — начала дин. Цин согласно весьма условной классификации реального худ. процесса, принятой в кит. трад. искусствоведении. Представители — Мэй Цин, **Ши-тао** и Хун-жэнь. Прославились изображением известных красотой гор Хуаншань: «Ши-тао постиг душу гор Хуаншань, Мэй Цин — их форму, а Хун-жэнь — их сущность».

Мэй Цин (Юань-гун, вар. Жунь-гун, Юань-гун, прозв. Лаоцюй, Мэйчи, Сюэлу, Фаньфу, Цюйсин, Цюйсин-шаньжэнь, Цюйшань, Цюй-шаньжэнь. 1623, Сюаньчэн, пров. Аньхой, — 1697) — изв. художник, каллиграф, поэт. В жанре *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», одинаково успешно работал в формате больших свитков и камерных альбомных листов с изображением причудливых старых сосен, писал также цветы сливы *мэйхуа*. Вырос в артистической семье, с детства много читал (домашняя б-ка содержала ок. 10 тыс. томов), увлекался пением, любил рисовать, заниматься каллиграфией и сочинять стихи. В 1654, в 30-летнем возрасте, сдал экзамены и получил ученую степень *цзюй-жэнь*. В каллиграфии ориентировался на **Янь Чжэнь-цина** (709–785), в живописи — на мастеров дин. Юань, уделяя особое внимание работе с натуры. Создавая пейзажи, неск. лет жил и работал в горах Хуаншань вместе с Ши-тао (ок. 1640 — ок. 1720). Печати: *Бай фа лао вань пи*, *Бо цзянь шань коу жэнь цзя*, *Бо цзянь шань чжун жэнь*, *Вэнь дао юй цяо*, *Гу хуань*, *Дун шань цао тан*, *Дэ цзюй цзы чан инь*, *Жань си е ши* и др. В кит. искусствоведении Мэй Цина называют главой живописцев, работавших с натуры в кон. Мин (т.е. в 19–20-летнем возрасте!) и в нач. цинского времени, однако для атрибуции его работ важно, что датированные произведения мастера охватывают период с 1661 по 1695, практически исключена возможность датировать его живопись 1-й пол. XVII в. Тв-во Мэй Цина по традиции рассматривают также в русле Синьаньской живописной школы (**Синьань-пай**).

Два др. мастера *Хуаншань-пай* — Ши-тао и Хун-жэнь (1610–1664) — монашествующие живописцы, творившие в пейзажном жанре. В трад. истории кит. иск-ва их относят также к группе **сы сэн** («четыре монаха»).

****** *Сычёв В.Л.* О методике атрибуции (экспертизы) классической китайской живописи // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV. М., 2001; *Пань Тянь-шоу.* Чжунго хуйхуа ши (История живописи Китая). Шанхай, 1983; Со Гэн Мэй Сэй мэйга дайкан (Знаменитые картины периодов Сун, Юань, Мин и Цин). Т. 1–2. Токио, 1931.
См. также лит-ру к ст. **Сяо сы Ван**.

В.Л. Сычёв

ХУА-ЮАНЬ

畫院

Хуа-юань (Академия живописи) — гос. учреждение учебно-академического характера, предназначенное для подготовки профессиональных художников и координации деятельности придворных живописцев.

История учреждения восходит к эпохе Тан (618–907), когда в структуре **Ханьлинь академии** (*Ханьлинь-юань*, Палата ученых, Генеральная академия; см. т. 1) — центрального гос. гуманитарного учреждения, были утверждены в 738 неск. департаментов по профессиональному признаку. В их число входил и департамент живописи (*Тухуа-юань*). Академия Ханьлинь создавалась на протяжении почти века. Ее прототипом послужило административно-учебное заведение *Вэньсюэ-гуань* ([Высшая] образовательная школа), основанное в 621 и претерпевшее в течение VIII в. неск. реорганизаций в сторону расширения его функций и полномочий. Собственно академия Ханьлинь появилась при имп. Сюань-цзуне (713–756). Тогда же окончательно оформилась ее структура и иерархическая орг-ция, основанная на системе должностей, сводящихся к 4 рангам (чинам): *и-сюэ* («изучающий искусство», «учительствующий»), *чжи-хоу* («почтительно ожидающий»), *дай-чжао* («ожидающий императорских указаний») и *гун-фэн* («придворный чиновник для личных услуг императора», «состоящий в свите Академии»). Зачисление в штат Академии и непосредственно в департамент живописи, а также продвижение по должностной лестнице осуществлялись по личному распоряжению монарха. В штате состояло большинство прославленных живописцев эпохи Тан, в т.ч. **У Даоцзы**, **Хань Гань**, **Чжоу Фан**. Кроме повышения в ранге имелись и спец. формы поощрения художников, к-рые сохранились в последующие ист. эпохи. Это прежде всего система наградного одеяния, включавшая халаты фиолетового (пурпурного) или красного цвета и пояса, выложенные (в соответствии с характером поощрения) пластинами из нефрита, золота или серебра. В наградной комплект входил также мешочек с вышитой на нем золотой нитью фигуркой рыбки — своего рода почетный орден.

В эпоху Пяти династий (907–960) — период очередного административно-территориального распада Китая, гос. учреждения, копирующие академию Ханьлинь, существовали в двух региональных гос-вах (царствах): Шу (907–965, на терр. совр. пров. Сычуань) и Южное Тан (Нань Тан, 937–975, пров. Цзянсу). В Южном Тан департамент живописи приобрел наибольшую организац. самостоятельность. Именно он позднее послужил моделью для соответствующего учреждения, созданного в империи Северная Сун (960–1127), хотя формально оно продолжало входить в состав академии Ханьлинь, тоже воссозданной в нач. этой эпохи.

Академия живописи в том варианте, в к-ром она утвердилась при Северной Сун, объединяла в себе образовательный и практико-методологический центры, дополненные мастерскими по изготовлению живописных материалов. Члены Академии приравнивались к чиновникам высших гражданских рангов. Сохранилась также система спец. чинов и наград. Работы, исполняемые художниками-академистами по заказу двора, нередко дополнительно оплачивались. Напр., в 988 пять художников получили за исполнение картин, воспроизводящих церемонию жертвоприношения Небу, гонорар в объеме 100 рулонов шелка и 30 тыс. монет каждый. Художникам-академистам вменялось в обязанность заниматься препод. деятельностью, вести исследования в обл. теории живописи и ее прикладного аспекта. В свободное от служебных обязанностей время они имели право выполнять заказы частных лиц и создавать вещи на продажу. Поскольку придворные мастера в обязательном порядке включались во все живописные каталоги, их творения пользовались преимуществ. спросом на худ. рынке. В результате всех этих привилегий художники-академисты имели возможность оказывать решающее воздействие на формирование вкусов и запросов столичного зрителя, а посредством этого — и всей страны. Поэтому, хотя количеств. состав Академии живописи был относительно невелик (с 960 по 1127 в ее состав входило всего 76 чел.), она играла огромную роль в худ. жизни об-ва.

Методики обучения были основаны на осмыслении и копировании работ старых мастеров с целью овладения их техниками и стилем. Тем самым Академия живописи, безусловно, способствовала сохранению нац. живописных традиций и поддержанию прямой линии преемственности между живописцами различных поколений. Однако, с др. стороны, такие образовательные методики неизбежно вели к консервативности и ортодоксальности академич. школы.

В академич. системе интенсивно развивались все ведущие жанры классич. живописи Китая: *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/ изображения) фигур», т.е. жанровая живопись, в соответствии с кит. традицией включавшая «историческую» и религ. тематику, портрет и изображения анималистич. характера; *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц»; и пейзаж — *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», занявший при Северной Сун осн. место в структуре жанров. Утвердилось особое стилистич. направление пейзажной

живописи, к-рое в трад. кит. эстетической мысли обозначалось как «северная школа» (*бэй-цзун*; см. **Нань-бэй-цзун**), а в совр. искусствоведческой лит-ре получило названия «северное пейзажное направление» (*бэйфан-шаньшуй-хуапай*) или (в осн. у европ. ученых) «панорамно-монументальный стиль». Направление восходит к академич. пейзажной живописи эпохи Тан, причем начальная стадия формирования соотносится с работами художников X в. — **Цзин Хао** и его ученика **Гуань Туна**. Отличит. признаком *бэй-цзун* считается воспроизведение панорамы горного ландшафта, передающей обобщенный облик скалистой природы центр. р-нов Китая (бассейн среднего течения Хуанхэ, Великая Китайская равнина) и составленного заоблачными пиками, отвесными кручами ущелий, струями водопадов и петляющих ручьев, туманными просторами долин, затерянных среди горных громад.

Есть основания полагать, что возникновение и утверждение в академич. пейзаже «панорамно-монументального» стиля было обусловлено не столько собственно живописными, сколько культурно-идеологич. факторами. Его идейной платформой послужили древние натурфилософ. воззрения на природу, в к-рых взаимосвязь элементов ландшафта полагалась воплощением гармонии мироздания. Не исключено также влияние идей **неоконфуцианства** (см. т. 1), формирование к-рого происходило как раз в эпоху Северной Сун, поскольку в нем произошла онтологизация этических норм, а осн. категории превратились в своего рода «нравственный каркас универсума», нашедший воплощение в природных закономерностях как «небесных принципах» (*тянь ли*; см. т. 1 **Тянь ли жэнь юй**). Неоконф. мыслители настаивали на том, что только через постижение природных реалий человек способен обрести состояние ментального единства с «небесными принципами» и тем самым постигнуть высшие этические законы, правящие космосом, человеческим об-вом и индивидуумами. Поэтому, независимо от ценностных ориентиров и творч. целей отдельных художников, создание панорамно-монументальных пейзажей оказывалось, с семантической т.зр., воспроизведением картины космич. миропорядка. Такие произведения должны были оказывать этическое воздействие на зрителя, содействуя нравств. воспитанию об-ва и упрочению государственности. По мнению совр. искусствоведов, кит. пейзажи, и прежде всего те из них, к-рые выполнены в «панорамно-монументальном стиле», состоят в родстве с каноническими изображениями и обладают типологич. приметами иконописи. Их стандартные схемы, предполагавшие доминирование вертикального или горизонтального построения либо сочетание обоих, воспроизводят, по существу, главные доступные человеческому восприятию «оси» (по горизонтали и вертикали) вселенной. Качества монументальности и масштабности пейзажа диктовались необходимостью воплощения живительного ощущения целостности мира как места обитания людей. Высокая плотность заполнения худ. пространства деталями и предельная точность рисунка были обусловлены осознанием ценности каждого природного элемента и каждого мгновения, из к-рых соткано «полотно» универсума. Преобладание изображений гор и др. природных объектов в положении анфас опирается на универсальное для религиозного иск-ва представление о том, что именно путем «прямого» контакта с натурой можно проникнуть в ее сущность, постигнуть сокрытые в ней высшие, «сверхчеловеческие» закономерности и показать их зрителю. В этом же контексте следует, по-видимому, рассматривать утверждение в пейзаже т.наз. рассеянной перспективы (приметы к-рой содержит прежде всего тв-во **Ли Чэна**), находящее неожиданное объяснение в открытой совр. наукой искривленности макро- и микромиров, благодаря чему оказывается, что практикуемая кит. пейзажистами «подвижная» т.зр. выявляет искривленность пространства, создавая у зрителя впечатление не только масштабности ландшафта, но и ощущение личного присутствия в нем. Указанные космологич. коннотации академич. пейзажей нередко дополнялись аллегорич. смыслом, проистекавшим из конкретных историко-полит. событий. Самым красноречивым подтверждением этому служит, пожалуй, знаменитый свиток «Цзао чунь ту» («Ранняя весна», вар. «Начало весны в горах», 158,1×108,2 см, шелк, тушь, легкая подцветка, 1072, Нац. музей Гугун, Тайбэй) крупнейшего мастера «панорамно-монументального» стиля **Го Си**. По всем внешним формально-стилистич. признакам производящий впечатление «просто» пейзажного произведения, он был создан в момент начала серьезных экономич. реформ под покровительством недавно вступившего на трон имп. Шэнь-цзуна (1068–1077), что дало повод нек-рым исследователям (в т.ч. A. Murck, S. Yang) интерпретировать эту картину в качестве аллегории полит. «весны», содержащей намек на ожидание грядущего триумфа («лета») правления молодого монарха.

Наделение живописных произведений космологич. семантикой, аллегорич. смыслом и особыми обществ. функциями помогает лучше понять причины реформы Академии живописи, предпринятой последним действующим императором дин. Северная Сун — Хуй-цзуном (**Чжао Цзи**, 1101–1125) при поддержке

высших сановников, начиная с премьер-министра Цай Цзина (1046–1126), занявшего этот пост в 1102. Проводимая в условиях острейшего социально-политического и экономич. кризиса в стране, усугубленного угрозой вторжения чжурчжэней, и параллельно с преобразованиями гос. религиозной системы, эта реформа имела очевидный политико-идеологич. характер. Она началась в 1104 с открытия 4 учебных отделений — каллиграфии, живописи, математики и медицины, и расширения экзаменац. системы, прежде состоявшей из выпускных и аттестационных (сдаваемых для продвижения по службе) испытаний, к-рые теперь были дополнены вступительными и переходными экзаменами по завершении каждого года обучения. Гл. испытанием всех уровней в отд-нии живописи было создание живописного произведения на заданную тему, на что отводились сутки: абитуриенты и студенты обязаны были выполнить и представить комиссии картину на след. день после раздачи заданий. В 1100 департамент живописи был превращен в самостоятельное учреждение, вошедшее в структуру дворцовых ведомств и подчинявшееся непосредственно монарху.

Акции, предпринятые Хуй-цзуном, изменили не только статус и структуру Академии, но и жанрово-тематич. состав и стилистику академич. живописной школы. «Панорамно-монументальные» пейзажи, утверждавшие идею гармонии мироздания и воспевавшие порядок в стране, явно утратили свою актуальность. По личному приказу Хуй-цзуна такие картины, украшавшие дворцовые стены, отправили в запасники или просто выбросили. «Репрессии» коснулись даже творений Го Си, еще недавно вызывавших всеобщее восхищение: по воспоминаниям очевидцев, их использовали для покрытия столов в мастерских или помещениях прислуги. На первое место вышли камерные по своей природе композиции, в основном жанра «цветы и птицы», в к-рых акцентировалась эстетич. привлекательность лишенных помпезности частных проявлений природы, овеянных лирическим настроением художника. Признанным мастером *хуа-няо* был и сам Хуй-цзун, в немалой степени способствовавший обновлению стилистики этого жанра в сторону усиления роли туши и лаконичности образного ряда произведений. Он также содействовал проникновению в академич. школу эстетич. установок, окристаллизовавшихся в альтернативных живописных направлениях, возникших в среде самодеят. художников, — т.наз. живописи сановников и аристократов (*шидафу-хуа*) и «художников-литераторов» (**вэньжэнь-хуа**) — представителей столичной знати и чиновничества. Влияние идей главного на тот момент теоретика непрофессионального живописного тв-ва — **Су Ши** (см. также т. 3) отчетливо прослеживается в обновленной экзаменац. системе: темами для студенческих работ служили строки из поэтич. произведений (преимущественно стихотворений поэтов эпох Тан и Сев. Сун), что правомерно рассматривать в качестве реализации тезиса Су Ши об органичном единстве живописи и поэзии. Вместе с тем подобные темы побуждали начинающих художников создавать картины иллюстративного характера, ни в коей мере не выражающие их личный опыт, но в лучшем случае переводившие лит. образность в визуальный ряд. Напр., строки об одиночестве могли быть воплощены в изображении одинокой лодки на фоне чистого неба или брошенного птичьего гнезда.

Обновление жанрово-тематического и стилистич. состава академич. живописи нашло отражение в сводном каталоге императорской коллекции «Сюань-хэ хуа пу» («Каталог живописной [коллекции периода под девизом правления] Сюань-хэ»), создание к-рого тоже относится к числу наиб. значительных деяний Хуй-цзуна и его единомышленников в рамках реформы Академии живописи. Построенный по тематич. принципу и дающий самую подробную для того времени жанровую классификацию (состоявшую из 10 пунктов), этот каталог содержит названия 6396 работ, созданных 231 мастером, начиная с эпохи Пяти династий. Показательно, что в работе над составлением каталога участвовали не только члены Академии живописи, но и представители др. направлений, в частности, лучший пейзажист *вэньжэнь-хуа* — **Ми Фу**.

Реформы Хуй-цзуна не освободили академич. школу от устоявшихся эстетико-идейных регламентаций. Придворные художники по-прежнему находились под давлением стереотипов и установок офиц. искусства, к к-рым добавились и личные худ. вкусы императора, возложившего на себя функции гл. экзаменатора и худ. эксперта: Хуй-цзун считал собств. творения настолько совершенными, что художникам-академистам вменялось в обязанность их копировать. В этой связи оправдано отмеченное М. Салливэном (M. Sullivan) сравнение ситуации, сложившейся в Академии живописи при Хуй-цзуне, с положением придворных художников Людовика XIV. Тем не менее реформа Хуй-цзуна стала важнейшей вехой в истории Академии живописи, привела к значительным изменениям офиц. школы, к-рые предопределили ее первонач. расцвет при империи Южная Сун (1127–1291), образовавшейся на юге Китая после частичного завоевания страны чжурчжэнями.

Воссоздание Академии живописи в 1138 (всего через 10 лет после гибели империи Северная Сун) и особое покровительство, оказываемое живописному тву основавшим Южную Сун имп. Гао-цзуном (1127–1162), были, по убеждению мн. ученых (в т.ч. J.R. Murray), важной частью проводимой новым правящим режимом гос. политики, направленной на консолидацию об-ва и поддержание авторитета династии после общенац. катастрофы 1130-х. Академия живописи окончательно получила юридич. независимость, подкрепленную территориальной автономией, став обладательницей собств. земельного участка, находившегося в 8–9 км от столицы (г. Линьань, на месте совр. г. Ханчжоу, пров. Чжэцзян), на противоположной стороне оз. Сиху, т.е. в одном из самых живописных мест, окружавших столицу. Хотя методики обучения попрежнему строились на копировании работ мастеров прошлого, благодаря чему южносунских художников обязывали следовать «классическим» живописным традициям и создавать произведения на заданные темы под постоянным контролем монарха, новаторские тенденции на нек-рое время возобладали над консервативностью. Высшая стадия развития южносунской академич. живописи была достигнута во 2-й пол. царствования Гао-цзуна, прошедшей под девизом Шао-син (1131–1162), вследствие чего это учреждение иногда называют «Академией живописи Шао-син» (*Шао-син хуа-юань*). Предопределив появление плеяды выдающихся мастеров (в числе к-рых — **Ма Юань** и **Ся Гуй**), южносунская академич. школа к кон. XII в. вступила в стадию стагнации.

Академия живописи как самостоятельное учреждение, занимавшее одно из важнейших мест в структуре гос-ва, существовала во все последующие ист. эпохи (за исключением периода монг. владычества, эпоха Юань, 1271–1368), постоянно регенерируя офиц. академический стиль, к-рый, несмотря все присущие ему изъяны (детерминированность и консервативность, грозящие ортодоксальностью и окостенением живописного языка), неизменно играл основополагающую роль в изобр. искусстве Китая.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; *Самосюк К.Ф.* Го Си. М., 1976; *Bischoff F.A.* La forêt des pinceaux, étude sur l'Académie du Han-lin sous la dynastie des T'ang et traduction du Han lin tche. P., 1963; *Bush S.*, *Hsio-yen Shih.* Early Chinese Texts on Painting. Cambr., 1985; *idem.* Chinese Literati on Painting: From Su Shi (1037–1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1556–1636). Cambr., 1971; *Cahill J.* The Art of Southern Sung China. New York–Tokyo, 1962; *idem.* The Lyric Journey. Poetic Painting in China and Japan. Cambr., 1996; *Murck A.* Poetry and Painting in Song China. The Subtle Art of Dissent. Harvard, 2000; *Murray J.R.* Sung Gao-Tsung as Artist and Patron: The Theme of Dynastic Revival // Artists and Patrons. Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting / Ed. by Cahill J., Wai-kam Ho. Kansas–Hong Kong, 1980; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–2. L., 1958; *Sullivan M.* An Introduction to Chinese Art. L., 1961; *idem.* Symbols of Eternity: Landscape Painting in China. Stanf., 1979; *Yang S.* Issues of Public Service in the Themes of Chinese Court Painting. Ph. D. diss. Berk., 1989.

М.Е. Кравцова

ХУА ЯНЬ

華嵒

Хуа Янь, Цю-юэ, Кун-дянь, прозв. Байша, Байша-даожэнь, Буи-шэн, Дунъюань-шэн, Лигоу-цзюйши, Синьло, Синьло-шаньжэнь. 1682/1683, Линтин, пров. Фуцзянь, — 1756 / после 1762. Изв. художник, каллиграф, поэт.

Как живописец работал во всех жанрах, особенно успешно в *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», и *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», что неудивительно, т.к. в молодости Хуа Янь был ремесленником в Цзиньдэчжэне и расписывал фарфор. В публикациях не упоминаются работы Хуа Яня, созданные ранее 1697. В станковой живописи обычно использовал толстую полусухую кисть. На основе минских и раннецинских традиций в скоропись манере *се-и* создал в жанре *хуа-няо* индивидуальный стиль, к-рый оказал большое влияние на дальнейшее развитие этого жанра. Печати: *Би у шу юй*, *Бу и шэн*, *Вань шэн*, *Гун чжо суй и*, *Е Кэ*, *Линь тин*, *Мэй чжоу*, *Нань ян шань чжун цяо чжэ* и др.

Поддерживал дружеские отношения с **Ван Ши-шэнем (**1686–1759), одним из «восьми чудаков из Янчжоу» (**Янчжоу ба гуай**), в круг к-рых его включают нек-рые исследователи (С.Н. Соколов-Ремизов).

** *Соколов-Ремизов С.Н.* Восемь янчжоуских чудаков. Из истории китайской живописи XVIII в. М., 2000; Янчжоу ба гуай чжань (Выставка произведений Восьми чудаков из Янчжоу) / The Eight Masters of Yangzhou. Токио, 1986.
См. также лит-ру к ст. **Сяо сы Ван**.

В.Л. Сычёв

ХУН ШЭНЬ

洪深

Хун Шэнь. 1894–1955, Чанчжоу. Видный деятель театра разговорной драмы и кино, основатель системы режиссуры, драматург, теоретик театра. Получил классич. домашнее образование. В 12 лет в Шанхае познакомился с «новым театром» (прообразом театра разговорной драмы). В 1916 создал одноактную пьесу «Май ли жэнь» («Продавец груш»), впервые в истории «нового театра» написанную в форме фиксированных диалогов, и «Пиньминь цаньцзюй» («Трагедия бедноты»). В 1916 выехал в США учиться на инженера-химика. Серьезное знакомство с драм. театром, интерес к постижению этого иск-ва способствовали переходу Хун Шэня в Гарвардский ун-т, где он получил разностороннее театр. образование. Возвратившись в 1922 в Шанхай, активно включился в деятельность любительского театра, внедрял практику совместного участия в спектаклях мужчин и женщин, устанавливал главенство режиссера. В 1924 по пьесе О. Уайльда «Веер леди Уиндермир», «переработанной с учетом вкусов кит. зрителя», поставил спектакль, ставший эталоном постановки «европ. типа». В 1925 Хун Шэнь — директор Училища кинематографии, первого регулярного учеб. заведения, готовившего кадры для кино. Однако гл. областью интереса оставался театр. 1928–1929 — время активного сотрудничества в рамках Общества кино и театра «Наньго» с **Тянь Ханем** (см. также т. 3).

В годы движения за «пролетарский театр» примкнул к Лиге левых театр. коллективов. В нач. 30-х создал остросоциальную пьесу «Нунцунь саньбу цюй» («Сельская трилогия»), выдвинувшую его в первые ряды драматургов. С началом яп. агрессии включился в «движение по отпору врагу»; написал пьесы «Фэй цзянцзюнь» («Летающий генерал»), вместе с соавторами — «Баовэй Лугоцяо» («Защитим Лугоуцяо») и др., участвовал в создании разъездных театр. бригад. В Ухани по рекомендации КПК выступил с предложением об организации Всекит. ассоциации работников театра по отпору врагу. В 1945 вместе с Ма Янь-сяном и У Цзу-гуаном издавал журнал «Эпоха театра», завершил труд «Общие сведения о театральной режиссуре». После окончания антияп. войны в 1945 написал пьесу «Цзи у цзао кань тянь» («Петух, возвещая утро, смотрит на небо»), где обнажил острые социальные и полит. проблемы, выявившиеся после окончания войны.
В конце 1948 приехал в «освобожденные» р-ны. В 1949 был избран членом постоянного комитета Союза работников театра Китая; с 1949 руководил работой по культурным связям с заруб. странами. В 1953 выступил за необходимость сохранения и развития лучших традиций драматургии и театра 20–30-х. Всего за свою творч. жизнь Хун Шэнь написал ок. 80 пьес и киносценариев, осуществил постановку более 50 спектаклей.

* Чжунго хуацзуюишуцзя чжуань (Биографии деятелей искусства театра разговорной драмы). Т. 1. Пекин, 1984.

И.В. Гайда

ХУ ЦЗИНЬ-ЦЮАНЬ

胡金銓

Ху Цзинь-цюань. Род. в 1931. Один из «большой четверки» тайваньских режиссеров 60–70-х. Учился в Ин-те искусств в Пекине. С 1949 — в Сянгане/Гонконге, работал с **Ли Хань-сяном**, затем переехал на Тайвань. Осн. специализация — боевики *кун-фу*, динамичные и зрелищные, насыщенные мистикой и психологизмом. Кинофильм «Сянюй» («Воительница») получила спец. приз в Каннах. Др. фильмы: «Чжунле ту» («Планы верности»), «Шань чжун чуаньци» («Горное предание»), «Лунмэнь кэчжань» («Корчма у Драконьих врат»).

* *Чэнь Фэй-бао.* Тайвань дяньин шихуа (Беседы по истории тайваньского кино). Пекин, 1988; Дандай чжунго дяньин (Современное китайское кино). Т. 1–2. Пекин, 1989.
См. также лит-ру к ст. **Ли Хань-сян**.

С.А. Торопцев

乙

ХУ ЧЖЭН-ЯНЬ

胡正言

Ху Чжэн-янь, Ху Юэ-цун, прозв. Цы-гун. Ок. 1582, уезд Сюнин окр. Хуйчжоу пров. Аньхой, — 1671/1672. Выдающийся художник-график, гравер и печатник, мастер ксилографии и эстампажа, резчик печатных досок и печатей, библиофил, один из гл. создателей техники многоцветной худ. ксилографии (*доу бань*), основанной на точном совмещении на листе бумаги отпечатков с неск. печатных досок (*гун хуа*). Жил и работал в южной столице дин. Мин – Нанкине, где во дворе его жилища у склона горы Цзилуншань росли более десятка стеблей бамбука, поэтому оно получило название Кабинет Десяти бамбуков (*Ши-чжу-чжай*). Отсюда произошли заглавия двух гл. творений Ху Чжэн-яня: «Шичжучжай (шу) хуа пу» («Комплект/Альбом рисунков (и каллиграфии) из Кабинета Десяти бамбуков») и «Шичжучжай цзянь пу» («Комплект/Альбом художественной/почтовой бумаги из Кабинета Десяти бамбуков»).

Первое, по определению авторитетного «Полного собрания [произведений] китайского искусства» («Чжунго мэйшу цюань цзи», 1988: «Тубань шомин» – «Пояснения к иллюстрациям», с. 56), является «эпохальным творением в истории отечественной графики». Над этим альбомом, состоящим из более чем 160 цветных гравюр, размером 20×23,6 см, Ху Чжэн-янь работал с 1619 по 1627. В предисловии художник, поэт, ученый (получивший степень *цзюй жэнь* в 1618; см. т. 5 **Кэ цзюй**) и гос. деятель (позднее управлявший Нанкином) Ян Вэнь-цун (1597–1646) назвал его обладателем «искусного сердца и утонченной руки, превзошедшим предшествующие эпохи» (*цяо синь мяо шоу, чао цзюэ цянь дай*). Альбом известен в переизд. 1633 с предисловием анахорета-упасаки (*цзюй ши*) Син-тяня и хранится в Пекинской б-ке. В него входят восемь тематич. разделов по 20 гравюр: каллиграфия, цветы сливы, орхидеи, бамбук, камни, плоды, птицы и животные, цветы. Каждый рисунок сопровождается каллиграфически исполненным стихотворением. Рисунки принадлежат кисти самого Ху Чжэн-яня и др. художников, как знаменитых предшественников: **Чжао Мэн-фу**, **Тан Иня**, **Вэнь Чжэн-мина**, **Шэнь Чжоу**, так и малоизвестных современников: У Биня, Ни Ина и пр. В базельском издании *J. Tschihold* (1943) воспроизведены в цвете 16 гравюр, Сюн Сяо-мином (2007, ил. 164, 165) – две, в «Чжунго мэйшу цюань цзи» (ил. 155) — одна, но крупнее и качественнее.

Поскольку Чжао Мэн-фу и Тан Инь прославились в качестве крупнейших мастеров эротического иск-ва (**чунь хуа**) соответственно эпох Юань и Мин и в «Ши-чжу-чжай (шу) хуа пу» включены стихи др. его представителей, Р. ван Гулик (1951; 1961, рус. пер.: 2000, 2003) обоснованно предположил, что Ху Чжэн-янь входил в круг лит.-худ. богемы, образовавшейся в атмосфере духовно-нравственной раскрепощенности кон. эпохи Мин и увлекавшейся эротикой в беллетристике и живописи. Кроме того, Ху Чжэн-янь развивал традицию хуйчжоуской школы книжной иллюстрации (см. **Ча-ту**), сложившейся во 2-й пол. XVI в. близ его родины — в уезде Шэсянь окр. Хуйчжоу пров. Аньхой, а ее мастера активно участвовали в иллюстрировании эротической лит-ры (напр., классического романа **«Цзинь пин мэй»** — «Цзинь, Пин, Мэй» / «Цветы сливы в золотой вазе»; см. т. 3) и создании особого жанра эротических лит.-худ. альбомов. Данное иск-во, по мнению Р. ван Гулика, процветало примерно с 1570 по 1650 и за эти 80 лет достигло более не превзойденного уровня, в чем первостепенную технич. роль сыграл Ху Чжэн-янь.

«Ши-чжу-чжай цзянь пу» увидел свет в 1644. Почти на два десятилетия раньше, в 1626 аналогичное изд. «Ло-сюань бянь гу цзянь пу» («Комплект/Альбом отличающейся от древней художественной/почтовой бумаги Ло-сюаня»), старейшее из ныне сохранившихся в этом жанре, выпустил также в Нанкине У Фа-сян (У Ло-сюань, род. 1579). Уникальный экземпляр этого двухтомника из 178 по большей части цветных гравюр размером 21×14,5 см был обнаружен в 1963 в пров. Чжэцзян и ныне хранится в Шанхайском музее. Две гравюры из него воспроизведены в «Чжунго мэйшу цюань цзи» (ил. 154), одна – Сюн Сяо-мином (2007, ил. 166). «Ши-чжу-чжай цзянь пу» состоит из четырех **цзюаней** и включает в себя 289 гравюр размером 21×14 см, разбитых на 36 тематич. разделов. Также две опубликованы в «Чжунго мэйшу цюань цзи» (ил. 156), одна – Сюн Сяо-мином (2007, ил. 167). В предисл. Ли Кэ-гуна описаны история его создания и в целом печатания художественной/почтовой бумаги (*цзянь* [*13*]), а также особенности и трудности цветной ксилографии. В частн., сказано, что первые грубые образцы подобной бумаги были произведены во времена, предшествовавшие периодам Цзя-цзин (1522–1566) и Лун-цин (1567–1572), улучшение качества пришло к сер. периода Вань-ли (1573–1619), а к его концу наметилось приближение к совершенству, к-рое было достигнуто в периоды Тянь-ци (1621–1627) и Чун-чжэнь (1628–1644) прежде всего благодаря стараниям Ху Чжэн-яня, искусно соединившего собств. новаторство с достижениями прошлого. Согласно «Чжунго мэйшу цюань цзи» («Тубань

шомин», с. 56), этим его произведением «была открыта новая эра в истории мировой полиграфии». В 1952 оно как ксилографическое факсимиле было превосходно переиздано в Пекине знаменитой печатней *Жун/Юн-бао-чжай* с предисл. известного историка лит-ры и иск-ва **Чжэн Чжэнь-до** (см. т. 3).

Ху Чжэн-янь вырезал доски для таких изданий, как «Хуан Мин бяо чжун цзи» («Основы увековечения верности царствующей [династии] Мин»), «Ши тань» («Беседы о поэзии»), «Шан хань ми/би яо» («Тайная суть лихорадочного поражения холодом»), «Цянь вэнь лю шу тун яо» («Общая суть шести [категорий] письма тысяч знаков»), «Лю шу чжэн э» («Исправление ошибок шести [категорий] письма») и др. С воцарением маньчжурской дин. Цин он удалился от дел и стал вести жизнь отшельника.

* *Ху Чжэн-янь.* Ши-чжу-чжай цзянь пу (Комплект художественной бумаги из Кабинета Десяти бамбуков) / Предисл. Чжэн Чжэнь-до. Пекин, 1952; Чжунго мэйшу цюань цзи (Полное собр. [произведений] китайского изобразительного искусства). Хуйхуа бянь (Произведения живописи и графики). Т. 20: Баньхуа (Гравюры) / Гл. ред. Ван Боминь. Шанхай, 1988, с. 159–161, ил. 154–156; *Tschihold J.* Neue chinesische Farbendrücke aus der Zehnbambushalle. Basel, 1943. ** *Гулик Р. ван.* Сексуальная жизнь в древнем Китае. СПб., 2000, с. 353; *он же.* Искусство секса в Древнем Китае. М., 2003, с. 449–450 (неверная транскрипция имени – Ху Чэньэнь); *Кобзев А.И.* Патриарх цветной печати Ху Чжэн-янь // XL НК ОГК. М., 2010, с. 383–385; *Ли Мао-цзэн.* Сун Юань Мин Цин ды баньхуа ишу (Искусство гравюры [эпох] Сун, Юань, Мин и Цин). [Б.м.], 2000; *Мяо Юн-хэ.* Мин дай чубань ши гао (Очерк истории изданий эпохи Мин). Нанкин, 2000; *Сюн Сяо-мин.*Чжунго гу-цзи бань-кэ ту-чжи (Иллюстрированный трактат о ксилографиях в древнекитайской литературе). Ухань, 2007, с. 106–108, ил. 164–167; *Gulik R.H. van.* Erotic Colour Prints of the Ming Period, with an Essay on Chinese Sex Life from the Han to the Ch'ing Dynasty, B.C. 206 – A.D. 1644. Tokyo, 1951.

А.И. Кобзев

ХЭ ШАО-ЦЗИ

何紹基

Хэ Шао-цзи, Хэ Цзы-чжэнь, прозв. Дунчжоу, Дунчжоу-цзюши, Юань-со и др. 1799, Даочжоу (совр. уезд Даосянь пров. Хунань), — 1873. Видный каноновед, литературовед, лидер Школы сунской поэзии (*Сун ши-пай*), ориентировавшейся на неоконф. проблематику, каллиграф. В истории каллиграфии он стал третьим по значимости после **Дэн Ши-жу** и **И Бин-шоу** представителем «направления изучения стел» (*бэй-сюэ-пай*).

Родился в образованной семье влиятельных чиновников. Домашняя б-ка насчитывала тысячи книг и располагала богатейшим собранием оттисков со стел и прописей (**кэ-те**), что позволило юноше получить хорошую каллиграфич. подготовку. В 37 лет, благодаря своим феноменальным способностям, сдает экзамен на степень *цзинь-ши* и становится членом **Ханьлинь академии** (*Ханьлинь-юань*; см. т. 1). Карьера была успешной, и он возглавлял экзаменац. палаты и учеб. заведения в центр. провинциях Китая.

Хэ Шао-цзи продолжил семейную традицию собирательства, коллекционировал оригиналы и оттиски, в первую очередь произведений **Янь Чжэнь-цина**. Свою коллекцию постоянно пополнял, приобретая новые экземпляры во всех местах, где ему доводилось служить и странствовать. Изучал наследие танских мастеров. Ежедневно прописывал уставом по 500 знаков размером с пиалу, добиваясь идеального сочетания ровности запястья и строгой вертикальности кончика кисти. Критики считали, что за тысячелетие никто из каллиграфов не овладел техникой письма Янь Чжэнь-цина настолько совершенно, как Хэ Шао-цзи. В зрелые годы много работал в почерках *синшу* и *цаошу*. После 60 лет он сосредоточился на каллиграфии периода дин. Северная Вэй (386–534) почерком *лишу*. Особое значение для Хэ Шао-цзи имела знаменитая стела «Чжан Цянь бэй» (186), к-рую он копировал свыше 100 раз. Изв. коллекционер и каллиграф **Тань Янь-кай** (1876–1930) на протяжении 20 лет собирал копии Хэ Шао-цзи, а затем издал 10 лучших из них отдельным сборником. Техника работы кисти Хэ Шао-цзи восходит к памятникам эпохи династий Восточная Хань (25–220) и Северная Вэй. Кисть входит в черту через движение вспять, а выходит из нее ровно, не образуя утолщения в виде «головки шелковичного червя» (*цань-тоу*). Следуя завету **Дун Ци-чана**, Хэ Шао-цзи работает над внутр. созвучием с древними памятниками, минуя внеш. сходство.

Индивидуальная манера каллиграфа сформировалась к последнему этапу его жизни. Он писал мягкой овечьей кистью без добавок щетины др. сортов и жидкоразведенной тушью. Его черты удивительны и необычны как по своим формам, так и по редкому энергетич. наполнению. Хэ Шао-цзи прозвали

«старик на взлете безумства молодости» (*лао-фу ляо фа шао-нянь куан*). Случалось, что во время письма он пускался в танец, пел или громко вскрикивал. Сам каллиграф говорил: «В то время, когда держишь кисть, поднимай [энергию-*ци* [*1*]] из „киноварного поля“ (*дань тянь*); возвышай [уровень] визуализаций; извиваясь по спирали, распускайся вовне; сам перемещай „свечение духа“ (*шэнь* [*1*])».

Хэ Шао-цзи работал методом «нависающего локтя» (*сюань чжоу*) и «вращающегося запястья» (*хуй вань*), благодаря к-рому вся безудержная сила задействованной каллиграфом энергии **ци [1]** (см. т. 1) через кончик кисти переходила в черты. Хэ Шао-цзи пояснял это так: «При письме я всегда держу запястье на весу. Энергия-*ци* [*1*] собирается в мою кисть от пяток, проходит по туловищу и выходит через кончики пальцев. Когда энергия всего тела сконцентрирована в пальцах, я начинаю работать кистью. Не сделав и половины, я уже весь мокрый от пота». Обхват кисти способом «вращающегося запястья» ограничивает движение в самом запястье только легкими вращениями, а осн. перемещения происходят за счет локтевого и плечевого суставов. В результате каллиграфу трудно соблюсти центровку кончика кисти, но можно легко и без усилий прописывать откидные влево (*не*) и откидные вправо (*на*). В поворотах и заломах возникают стеснение и отсутствие плавности. Техника «вращающегося запястья» требовала расширения природных возможностей движения и строилась на преодолении естеств. ограничений строения суставов руки и страха каллиграфа ошибиться. Несмотря на свою сложность, эта техника письма была популярна среди каллиграфов периода дин. Цин (1644–1911).

** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Лю Хэн.* Цин-дай шуфа (Каллиграфия [периода] Цин). Цзянсу, 1999; *Сюй Ли-мин.* Чжунго шуфа фэнгэ ши (История стилей китайской каллиграфии). Хэнань, 1992; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; Чжунго хуфа цзянь ши (Краткая история китайской каллиграфии) / Отв. ред. Ван Юн. Пекин, 2004; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981.

В.Г. Белозёрова

ЦАЙ СЯН

蔡襄

Цай Сян, Цай Цзюнь-му, прозв. Чжун-хуй, Ду Янь. 1011/1012, Синхуа (совр. уезд Сянью, пров. Фуцзянь), — 1066/1067. Известен как каллиграф и поэт. Цай Сян, вместе с **Хуан Тин-цзянем**, **Су Ши** (см. также т. 3) и **Ми Фу** входит в четверку великих каллиграфов периода дин. Северная Сун (960–1127). Каждый из этих мастеров создал свое направление не только в данный период, но и в каллиграфич. традиции в целом.

Выходец из незнатной провинц. семьи, Цай Сян в 1030 получил степень *цзиньши* и занимал высокие гос. должности при имп. Жэнь-цзуне (прав. 1022–1063), к-рый неоднократно заказывал ему эпитафии для членов знатных семейств. Многочисл. эссе о каллиграфии Цай Сяна объединены в соч. «Цай Чжун-хуй гун вэнь цзи» («Собрание эссе господина Цай Чжун-хуя»). Им же написаны трактаты о чае и грибах *лин-чжи*.

Каллиграфию Цай Сяна отличает блестящий профессионализм, проявляемый во всех видах почерков (см. **Шу ти**). Его техника работы кистью была на редкость точной и уверенной. Во всех почерках он был неповторим и разнообразен. Его уставной стиль характеризуют уверенное спокойствие и безупречная продуманность форм, что видно на оттиске со стелы «Лоян цяо бэй» («Стела [в честь] моста в Лояне»; 1059), вошедшей в корпус хрестоматийных образцов письма уставом. Шедевром мелкоформатного устава является свиток «Се ци юйшу ши» («Благодарственные стихи об удостаивании императорским письмом»; 1052, Музей каллиграфии, Токио). Каллиграф преломляет монументальную выразительность танских прототипов через присущие ему облегченность, утонченность и бóльшую подвижность пластич. решения. Тем самым ему удается создать оригинальный и органичный синтез монументальности письма **Янь Чжэнь-цина** с пульсирующей пластикой черт **Ван Си-чжи** (см. т. 3, также **Эр Ван**). Этим он положил начало сунской манере письма уставом — *сун кай* или *син кай шу*. Популярность этого почерка основывалась на сочетании четких композиционных структур с вариативностью базовых форм точек и черт иероглифов, при написании к-рых нормативная техника «спрятанного кончика кисти» *цан фэн* сочеталась с более свободной техникой «выставленного кончика» *чу фэн*. В стиле Цай Сяна в уставе работали имп. Гао-цзун (прав. 1127–1162), каллиграф Чжан Цзи-чжи (1186–1266) и др. мастера южносунского периода (1127–1279).

В почерке *синшу* Цай Сян работает с особой элегантностью и совершенством. Прославлен фрагмент его письма «Ху-цзун те» («Манускрипт Ху-цзуна»; музей Гугун, Пекин), в к-ром пластич. решение каждой черты представляет творч. сплав полуустава Ван Си-чжи и опыта его интерпретации при дин. Тан (618–907). В тайбэйском музее Гугун хранится письмо Цай Сяна «Цзяо ци те» («Манускрипт [о болезни] бери-бери»), выполненное смешанным почерком *синцао*. От мастеров дин. Цзинь (265–420) он сумел перенять ощущение невесомости знаков, делающее пластику линий столь неуловимой и притягательной. Для создания данного эффекта Цай Сян вместо танской техники письма наклонной кистью работает вертикальной кистью с хорошо сцентрированным кончиком. Движениям его кисти присуща особая грациозность, сочетающаяся с немалой силой, к-рую мастер точно дозирует, сообразуясь со спокойным струящимся ритмом всей композиции.

***** Сун Цзинь Юань шуфа (Каллиграфия [периодов] Сун, Цзинь и Юань) / Под ред. Шэнь Пэна. Пекин, 1986. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Сюй Бан-да.* Гу шухуа гоянь яолу: Цзинь, Тан, У-дай, Сун шуфа (Исследование древних произведений каллиграфии и живописи [эпох] Цзинь, Тан, Пяти династий и Сун. Чанша, 1987; *Цао Бао-линь.* Сун-дай шуфа (Каллиграфия [периода династии] Сун). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; Чжунго хуфа цзянь ши (Краткая история китайской каллиграфии) / Отв. ред. Ван Юн. Пекин, 2004; *Шуй Лай-ю.* Цай Сян шуфа шиляо цзи (Собрание высказываний о каллиграфии Цай Сяна). Шанхай, 1983; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Nair Amy Mc.* The Sung Calligrapher Ts'ai Hsiang // Bulletin of Sung–Yuan Studies, XVIII. Ithaca (N.Y.), 1986.

В.Г. Белозёрова

ЦАЙ ЮН

蔡邕

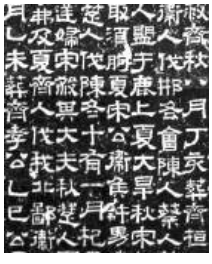
Цай Юн, Цай Бо-цзе, прозв. Чжун-лан. 132/133, Чэньлю, уезд Юйсянь, совр. пров. Хэнань, — 192. Знаток канонов, литератор, музыкант, астроном, каллиграф. В историю кит. иск-ва вошел как первый каллиграф, с имени к-рого начинается отсчет традиции авторской каллиграфии. Среди каллиграфов дин. Хань (206 до н.э. — 220 н.э.) было неск. кандидатур на эту почетную роль: Чэнь Цзунь (дин. Западная Хань, 206 до н.э. — 25 н.э.), Ду Ду (раб. во 2-й пол. I в.), Цао Си (дин. Восточная Хань, 25–220), отец и сын Цуй Юань (78–142) и Цуй Ши (II в.), **Чжан Чжи** и др. То, что ист. выбор пал именно на Цай Юна, в значит. степени связано с его проектом т.наз. «канонов в камне» — гравирования на стелах основных конф. текстов. Цай Юн занимал почетную должность *и-лана* при дворе имп. Лин-ди (прав. 168–189). Во время полит. смуты он был отстранен от дел и в течение 12 лет жил отшельником в горах. При последнем ханьском имп. Сянь-ди (прав. 190–220) был возвращен ко двору и занял пост начальника дворцовой стражи (*чжун-лан-цзян*), в связи с чем в трактатах каллиграф упоминается под прозв. Чжун-лан. Его жизнь таинственно оборвалась в заключении, куда он попал, став жертвой очередной смуты. С биографии Цай Юна начинается житийная традиция в истории кит. каллиграфии, в к-рой достоверная информация сочетается с введением определенных вымышленных обстоятельств, необходимых как объяснения неординарных достижений персонажа. Постепенно этот вымысел становится стереотипным для биографий последующих мастеров. Одновременно он обрастает вполне правдоподобными деталями, призванными убеждать в реальности происшедшего.

Цай Юн считается автором почерка *ба-фэнь*. По преданию, каллиграф нашел в склепе на горе Сун свиток из шелка-сырца, якобы написанный министром Ли Сы (III в. до н.э.) и раскрывавший секреты техники кисти почерка *чжоушу*. Потрясенный Цай Юн три дня ничего не ел. Затем в течение трех лет внимательно изучал текст, после чего разработал технику письма с прогалами — «летящее белое» (*фэй-бай*) и применил ее как в почерке *чжуаньшу*, создавая его версию *фэй-бай-чжуань*, так и в скорописи — *фэй-бай-цао*. По оценке правителя дин. Лян (502–557) У-ди (прав. 502–549; см. т. 1 **Лян У-ди**; т. 3 **Сяо Янь**), каллиграфия Цай Юна в обеих версиях «имела „остов *ци* [*Л*]“ (*гу ци*) и была столь энергична, словно обладала силой божества (*шэнь* [*Л*])».

В 175 Цай Юн предложил имп. Лин-ди выгравировать на каменных плитах тексты конф. канонов, а именно: **«Чжоу и»** («Книга перемен»; см. т. 1), **«Ши цзин»** («Канон стихов»; см. т. 1, 3), **«Шу цзин»** («Книга преданий»; см. т. 1, 4), **«Ли цзи»** («Книга ритуалов»; см. т. 1, 5), хронику **«Чунь цю»** («Вёсны и осени»;

см. т. 1) и комментарии к ней. Для этого нужно было сверить и исправить разночтения многочисл. версий текстов, накопившихся за столетия их переписывания. Император назначил 8 конф. ученых, включая Цай Юна, к-рые сверяли тексты. Затем группа придворных каллиграфов под рук-вом Цай Юна прописывала тексты красной тушью почерком *бафэнь* на массивных вертикальных каменных плитах, после чего за дело брались граверы. В 183 работа над созданием ансамбля из 46 плит, получившего назв. «Си пин ши цзин», была завершена. Текст покрывал плиты с обеих сторон (по 35 столбцов на каждой). Плиты были поставлены перед входом в академию в столичном **Лояне**, они покоились на спинах каменных черепах и были окружены мраморными балюстрадами. Ансамбль просуществовал недолго. В 189 столица подверглась чудовищному разграблению мятежников, к-рые разрушили плиты. Позднее их остатки использовались для фундаментов буд. пагод (см. **Бао-та**), для различных построек и катапульт. Начиная с дин. Сун (960–1279) антиквары и коллекционеры стремились отыскать куски этих плит. Все известные в наши дни фрагменты не имеют подписей, поэтому невозможно установить их точное авторство. Согласно письм. источникам, автором этого гигантского каллиграфич. ансамбля был только Цай Юн. Однако сохранившиеся фрагменты свидетельствуют о работе коллектива мастеров, к-рые придерживались единого стиля почерка *бафэнь*. Преобладает прямоугольная техника письма. Плотная пластика черт сочетается с активной ролью внутр. пространства знаков. Композиция иероглифов четкая и устойчивая, что рождает ассоциации с уставом, к-рый в это время только начинал формироваться. Стиль получил продолжение в тв-ве каллиграфов царства Вэй (220–265).

Цай Юну приписывается неск. сочинений по каллиграфии, в частн., «Би фу» («Поэма о кисти»), «Би лунь» («Рассуждения о кисти»), «Чжуань ши» («Энергопоток [почерка] *чжуань*»), «Цзю ши» («Девять энергопотоков»). Дошедшие до наших дней отрывки из них свидетельствуют, что формирование каллиграфич. эстетики началось с осмысления феномена энергетич. циркуляций, одновременно и оживляющих, и одухотворяющих каллиграфич. пластику. В трактате «Девять энергопотоков» Цай Юн указывает на след. последовательность овладения «энергопотоком» (*ши* [*5*]), к-рая связана с их онтологией: «Каллиграф начинает с [состояния] спонтанной естественности (*цзы жань*). [Когда] естественность установилась, рождается полярность *инь-ян*). [Когда] полярность *инь-ян* рождена, проступают формы энергопотока (*син ши*). Головка спрятана (*цан тоу*), и хвост прикрыт (*ху вэй*), усилие приходится на середину [черт] иероглифа (*ли цзай цзы чжун*); опуская кисть, применяют силу (*ся би юн ли*), [и тогда] мускулы и кожа прекрасны (*ли* [*13*]). Поэтому говорят, [что, когда] энергопоток приходит, его нельзя остановить, а [когда] энергопоток уходит, его нельзя задержать. Только когда [обхват] кисти расслаблен, необычайное и удивительное рождается. Все, что оставляет [после себя] кисть, соединяется в иероглифы; верхние [черты] покрывают нижние [элементы]; [нижние] черты подпирают верхние [элементы]. Все энергопотоки взаимосвязаны и последовательно отражаются [друг в друге], а не [противостоят словно] спинами». В своих рассуждениях Цай Юн исходит из принципа общности каллиграфич. композиции с мировыми энергопотоками, для подключения к к-рым каллиграфу необходимо через расслабление настроить свое сознание и психику на режим бытийной естественности. Тогда он готов к восприятию всех пластич. полярностей, и между ними, как разряд молнии, проходят конфигурации энергопотоков, к-рые и обеспечивают структурное единство каллиграфич. композиции. В «Поэме о кисти» Цай Юн точно и на века сформулировал принцип психотехники каллиграфа: «Каллиграфия — это само расточение (*сань* [*1*]). Прежде чем писать, расточают объятия, отдаются ощущениям, распускают природные качества (*син* [*1*]), а затем приступают к каллиграфии». Лишь открытость личности позволяет ей стать вместилищем и руслом всех связей мира. Цай Юну приписываются и след. слова: «Каллиграфия имеет своим истоком спонтанность (*цзы жань*). Спонтанность — это форма деятельности *дао*. Когда каллиграф пишет, он, играя своей кистью, высвобождает творческие метаморфозы *дао*».



***** Шан Чжоу чжи Цинь Хань шуфа (Каллиграфия [периодов] Шан, Чжоу, Цинь и Хань) / Под ред. Ци Гуна. Пекин, 1987; Цинь Хань кэ ши (Гравированные камни [династий] Цинь и Хань). В 2 т. / Ред. Хэ Ин-хуй. Пекин, 1993; Цинь Хань шуфа (Каллиграфия [династий] Цинь и Хань) / Под ред. Су Ши-шу. Пекин, 2000; Хань Вэй Лю-чао шухуа лунь (Антология сочинений по каллиграфии и живописи [эпох] Хань, Вэй и Шести династий) / Под ред. Пань Юнь-гао. 2-е изд. Чанша, 2004. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Завадская Е.В.* Мудрое вдохновение Ми Фу. М., 1983; *Малявин В.В.* Китайское искусство. Принципы. Школы. Мастера. М., 2004; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981.

В.Г. Белозёрова

ЦАО ЮЙ

曹禺

Цао Юй. 24.09.1910, Тяньцзинь, — 1996, Пекин. Классик драматургии театра разговорной драмы, педагог, театр. и обществ. деятель.

Получил домашнее образование, в к-ром большое место отводилось изучению конф. канонов, а также знакомству со ср.-век. романами-эпопеями, чтению в переводах произведений заруб. лит-ры. В 1922–1928 учился в Нанькайской средней школе (занимаясь одновременно англ. яз. в школе переводчиков), пробовал силы в поэзии и прозе; принимал активное участие в постановках любительской труппы театра разговорной драмы (актерские способности проявил, выступая в женских ролях в спектаклях «Нора» Г. Ибсена, «Враг народа», «Ткачи» Г. Гауптмана, «Япо» («Гнет») Дин Си-линя, «Хо ху чжи е» («Ночь ловли тигра») **Тянь Ханя**, «Веер леди Уиндермир» О. Уайльда в переработке **Хун Шэня**). В 1928 поступил на экономический ф-т Нанькайского ун-та, но вскоре перешел в ун-т Цинхуа на ф-т иностр. языков, где изучал англ., франц., нем. и рус. яз., зарубежную лит-ру (особый интерес проявлял к А. Чехову, Ю. О'Нилу), занимался переводами и переработкой заруб. пьес. Не оставляя актерской деятельности в студенческих спектаклях, пробовал силы на режиссерском поприще (высокой оценки была удостоена его постановка «Норы»).

В 1930-е Цао Юй вступил в большую драматургию. Его трагедии «Лэйюй» («Гроза», 1933), «Жи чу» («Восход солнца», 1935), получившие высокую оценку крупных писателей **Ба Цзиня**, **Е Шэн-тао** (обе ст. см. т. 3) и др., с успехом поставленные рядом театр. трупп, сразу же выдвинули Цао Юя в ряды ведущих мастеров драмы. В 1936 он завершил работу над пьесой «Юань е» («Дикая пустошь»). В 1936–1941 активно сотрудничал с Нанкинским гос. театр. училищем, где вел курсы «Драматургия», «Современный театр и театральная критика». В годы антияпон. войны избирался членом правления Всекит. ассоциации работников театра по отпору врагу (1937); в соавторстве с **Сун Чжи-ди** написал пьесу и поставил грандиозный пропагандистский спектакль «Цзун дунъюань» («Всеобщая мобилизация», 1938). Теме антияпон. войны посвящена и пьеса «Туйбянь» («Обновление»). В 1940 завершил работу над драмой «Бэйцзинжэнь» («Пекинец»), в 1942 — над пьесой «Цзя» («Семья») (по одноименному роману Ба Цзиня), в 1943 перевел и творчески обработал «Ромео и Джульетту» У. Шекспира. Начатая в 1945 пьеса «Цяо» («Мост») осталась незавершенной.

В 1946 Цао Юй вместе с **Лао Шэ** (см. т. 3) выезжал на препод. работу в США. Возвратившись через 10 мес., написал киносценарий «Теплый солнечный день», в к-ром воссоздал мрачную обстановку в р-нах под властью Гоминьдана. В 1949 посетил «освобожденные» р-ны; в апреле в составе делегации во главе с **Го Мо-жо** (см. т. 3, 4) побывал в Чехословакии на I Всемирном конгрессе сторонников мира; участвовал в подготовке и проведении Первого Всекит. съезда работников литературы и иск-ва, был избран членом Пост. комитета ВАРЛИ и Союза драматургов. В 1950 стал директором ведущего коллектива театра разговорной драмы — Пекинского народного худ. театра.

Во время массовой кампании идейного перевоспитания творч. интеллигенции непролетарского происхождения (1950–1951), привлеченный к участию в кампании «за исправление стиля в лит-ре и иск-ве» и идейное перевоспитание препод. состава вузов Пекина, Цао Юй принял решение «во имя преодоления отсталости и изменения классовых взглядов» переработать свои пьесы «Гроза» и «Восход солнца». В 1952 тексты были восстановлены в первоначальном варианте. В 1954 он завершил пьесу «Минлян ды тянь» («Ясный день») об идейном перевоспитании интеллигенции. В 1956 вступил в КПК. Его последние драматич. произведения («новые ист. пьесы») — «Дань цзянь пянь» («Желчь и меч», 1962) и «Ван Чжао-цзюнь» (нач. 1960-х — 1978). Причиной такого большого разрыва между началом и завершением работы над драмой стали установка «писать о последних 13 годах» (1963) и введение запрета на «новые ист. пьесы».

В годы **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4) Цао Юй был отнесен к «пособникам черной линии» в лит-ре и иск-ве, подвергся репрессиям. В 1974 по ходатайству **Чжоу Энь-лая** (см. т. 4) был освобожден, в 1979 — полностью реабилитирован. Тогда же избран председателем Союза театральных деятелей Китая.

См. также ст. **Цао Юй** в т. 3.

***** Чжунго хуацзюй ишу цзя чжуань (Биографии деятелей искусства театра разговорной драмы) Т. 2. Пекин, 1986.

И.В. Гайда

ЦЗИН ХАО

荊浩

Цзин Хао, Цзин Хао-жань, прозв. Хунгу-цзы (Учитель/Мудрец из ущелья Хунгу), Бишуй-жэнь (Человек из Бишуй). 855/889, уезд Бишуй (совр. уезд Цзиюань пров. Хэнань), — 915/923. Один из крупнейших художников-пейзажистов рубежа IX–X вв., теоретик живописи.

Наиб. полные сведения о жизни и тв-ве Цзин Хао даны в знаменитом трактате по истории живописи **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал») Го Жо-сюя (XI в.), согласно к-рому этот мастер начал заниматься живописью еще при империи Тан (618–907), а после ее падения нек-рое время провел в отшельничестве, поселившись в ущелье Хунгу горного массива Тайханшань (на границе пров. Шэньси и Хэбэй). Но и тогда он продолжал пользоваться широкой известностью среди современников и воспитывать многочисл. учеников. Впоследствии вернулся к деятельности профессионального живописца, заняв в 907 пост при дворе гос-ва Позднее Лян (907–923) эпохи Пяти династий (907–960).

О живописи Цзин Хао можно судить по единичным сохранившимся копиям его картин, таким как изв. свиток «Куанлу ту» («Горы Куанлу», вар. «Горный пейзаж», копия XI–XII вв., 185,8 ×106,8 см, шелк, тушь, краски, Нац. музей Гугун, Тайбэй). Он явно следует стилю, характерному, судя по тв-ву **Ли Чжао-дао**, для академич. пейзажной живописи эпохи Тан и выражающемуся в создании грандиозных горных панорам. На картине Цзин Хао тоже воспроизведен торжественно застывший горный массив, к-рый, теряясь в зеленоватом тумане, производит впечатление неприступной крепости, воздвигнутой самой природой. Долина в расселинах гор, еле заметные нити водопада, протянувшиеся вниз с головокружительной высоты, крохотные деревья на склонах и вершинах пиков — типичные детали танского пейзажа. При этом Цзин Хао добивается большего, чем прежние мастера, эмоционального эффекта и композиционного единства свитка. Несмотря на скудность материальных свидетельств тв-ва Цзин Хао, он признан основоположником особого стилистич. направления в кит. пейзажной живописи — *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод». Это направление, занявшее ведущее место в академич. (официальном) иск-ве эпохи Северная Сун (906–1127), получило у более поздних теоретиков (в т.ч. **Дун Ци-чана**) назв. «северная школа» (*бэй-цзун*; см. **Нань-бэй-цзун**). В совр. кит. искусствоведении оно известно как «северное пейзажное направление» (*бэйфан-шаньшуй-хуапай*), а в европ. лит-ре — как «панорамно-монументальный» стиль.

Гл. теоретический труд Цзин Хао — трактат «Би фа цзи» («Записи о законах кисти»/«Заметки о приемах [письма] кистью»), относится к числу важнейших сочинений, раскрывающих принципы традиционной кит. эстетики. Небольшое по объему, но чрезвычайно богатое по содержанию произведение написано в форме диалога между юным художником и таинственным старцем, отвечающим на вопросы о сути живописного тв-ва, его природе, функциях и критериях оценки. Отталкиваясь от «шести законов» (*лю фа*) Се Хэ (V в.), Цзин Хао формулирует новые принципы живописи, обозначенные им как «шесть ценностей» (*лю яо*), под к-рыми понимаются: «духовность» (**ци [1]**, см. т. 1) произведения, обусловленная «духовностью» самого художника (его природным талантом, степенью совершенства личности, моральными качествами и эмоционально-психическим состоянием); «мысль» (*сы* [*2*]), т.е. творческий замысел, к-рый определяет содержание произведения; «ритм» (*юнь* [*3*]) — внеш. совершенство произведения, к-рое конкретизируется в трех остальных «ценностях» — «естественности» (*цзин* [*5*]), «кисти для письма» (*би*) и «туши» (*мо* [*4*]), причем последние две относятся непосредственно к технике письма. Т.о., центром теоретич. построений Цзин Хао выступает проблема соотношения содержательного и формального плана живописного произведения, а их целью становится утверждение тройственной природы живописного тв-ва. Предложенные в трактате критерии и оценки выстроены в строгом иерархическом порядке и опираются на пять эстетических категорий: «одухотворенность» (**шэнь [2]**; см. т. 1, 2), «утонченность» (*мяо* [*1*], др. переводы и истолкования — «превосходность», «таинственность»), «оригинальность» (*ци* [*9*]), «искусность» (*цяо* [*1*]) и «умелость» (*нэн*). «Искусность» и «умелость» определяют низший уровень живописного тв-ва, передавая профессиональные навыки живописца, благодаря к-рым он способен лишь «копировать внешние формы». Высшим возможным достижением в этом случае Цзин Хао полагает внеш. эстетическое совершенство произведения — его «красоту» (*мэй*). *Мэй* является неотъемлемым признаком профессионализма художника: «мастеровитый живописец выкраивает и сливает воедино кусочки красоты» (пер. Е.В. Завадской). Но в случае работы ремесленника она может обернуться недостатком картины — ее «цветистостью» (*хуа* [*3*]). «Оригинальность» знаменует собой след. уровень живописного тв-ва, характеризующийся проявлением индивидуальности художника, к-рый, приобретя необходимые знания и навыки, способен создавать собств. творческий стиль,

выражая в нем личное восприятие и текущее настроение. По мнению Цзин Хао, живописец этого худ. уровня имеет право на творч. свободу и эксперименты: он волен работать «широкими мазками, к-рые не соответствуют реальным образам, и создавать странные и ни на что не похожие изображения». Однако «если у художника есть кисть, но нет мысли», то оригинальность тоже оборачивается изъяном произведения, его показной экстравагантностью.

«Утонченность» выражает оптимальное сочетание мастерства, индивидуальности и духовности живописца. «Одухотворенность» есть высший уровень живописного тв-ва, на к-ром «небесное вдохновение возносится высоко» и «мысли находятся в гармонии с духом». Такой уровень доступен лишь художнику, к-рый «постиг природу всего сущего между небом и землей, и образы [словно бы сами собой] сходят с его кисти, откликаясь жизненной правде». Впоследствии живописно-эстетическая мысль нередко относила «утонченность» и «одухотворенность» к общему предельному уровню самореализации в иск-ве. Высшая степень совершенства понималась как «творчество без усилий» (*и* [*33*]), подтверждавшее способность живописца «постигать неповторимое в вещах и открывать в них прежде никем не замеченное», т.е. творить абсолютно свободно и естественно, без к.-л. осознанного напряжения.

В отношении недостатков (помимо отмеченных конкретных изъянов) Цзин Хао предлагает общую типологию, подразделяя их на два осн. вида: «недостатки, зависящие от формы» (т.е. поддающиеся исправлению) и «фундаментальные», проистекающие из нарушений природы и закономерностей живописного тв-ва, а потому неустранимые.

Сформулированное положение о градации уровней живописного тв-ва впоследствии привело к созданию классификаций художников по принципу принадлежности их к числу «истинных мастеров» или же «ремесленников».

***** *Цзин Хао.* Би-фа цзи (Записи о законах кисти) // *Юй Ань-лань.* Хуалунь цункань (Собр. работ по теории живописи). Пекин, 1960; *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978; *Bush S., Shih Hsiao-yen.* Early Chinese Texts on Painting. Cambr., 1985; *Vandier-Nicolas N.* Esthétique et peinture de paysage en Chine (des origines aux Song). P., 1987. ****** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоуцзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 2. Пекин, 1986; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1, 3. L., 1958; *Sullivan M.* Symbols of Eternity: Landscape Painting in China. Stanf., 1979.

М.Е. Кравцова

ЦЗИН-ЦЗЫ

鏡子

Цзин-цзы — зеркало. Занимает особое место в иск-ве и культуре Китая. Кит. зеркало, сделанное из бронзы, представляет собой двухслойную металлич. конструкцию из двух частей (сторон) — рефлектирующей, отражающей, и тыльной, служившей пространством для орнаментации. Подавляющее большинство зеркал имеет круглую форму.

Символика и функции зеркала намного превосходят его предметное значение как туалетной вещи или произведения декоративно-прикладного иск-ва. Оно постоянно фигурирует в кит. верованиях, обрядах и обычаях, наделяется в них способностью оживлять усопших, высвечивать истинную сущность природных явлений и живых тварей, очищать от скверны и отпугивать злые силы. Согласно даос. религ. представлениям (см. т. 1 **Даосизм**), умершего можно воскресить, положив ему на грудь зеркало, а на горло — пилюлю бессмертия, и затем прижечь место вокруг пилюли стеблем полыни. Если поверхность зеркала обсыпать порошком из толченого жемчуга, то его лучи будут проникать сквозь стены; окурив его благовониями и омыв настоянной на нефрите водой, можно будет увидеть внутр. органы человека и животных. Китайцы верили, что зеркало есть лучшая защита от любой нечисти, т.к. в нем показывается истинный облик злых духов и оборотней. В качестве оберегов зеркала размещались на стенах комнат и даже подвешивались к краям крыш жилых зданий, дворцов и храмов. Особое отношение к зеркалу прослеживается и в буд. традиции

(см. т. 1 **Буддизм**). Оно служило одним из принятых атрибутов иконографии буд. персонажей, в первую очередь бодхисаттвы милосердия **Гуань-инь** (см. т. 2). Зеркала входили в число алтарных принадлежностей храмов и использовались для проведения обряда «очищения воды»: зеркало устанавливалось так, чтобы в нем отражалась скульптура **Будды** (см. т. 2), и затем на него лили воду, полагая ее стекающей по лицу Будды и тем самым приобретающей священную чистоту. Ассоциативные связи магии зеркал с идеей обретения бессмертия и с луной нашли воплощение в спец. обрядовой практике — сборе «лунной влаги». Особого типа «лунные зеркала» (*юэ цзин*) выставлялись на улицу в ночь полнолуния. Осевшая на них влага (роса, конденсат) бережно сливалась и употреблялась для приготовления жертвенных блюд и лечебных снадобий. Будучи принятым символом луны, зеркало одновременно связывалось с солнцем и огнем небесного происхождения. По кит. поверьям, в дни солнечного затмения все зеркала обязательно тускнеют и теряют способность отражать свет. А молния в них считалась лучом, исходящим от двух волшебных зеркал богини молний **Дянь-му** (см. т. 2).

И наконец, зеркало является олицетворением женского начала мира, супружеского счастья и плодородия. Начиная с VI в. оно входило в обязательный набор свадебных подарков, к-рыми обменивались новобрачные. Чуть позже этот обычай дополнился отдельной свадебной церемонией: жених и невеста, войдя в дом жениха, завязывали на «брачном» зеркале в один узел два красных шнура в знак добровольного соединения своих судеб. Существовал и др. близкий по смыслу обычай: в погребения супругов, скончавшихся в разное время, помещали половинки предварительно разломанного зеркала, по к-рым они должны были найти друг друга в загробном мире.

Популярность представлений о зеркале в культуре Китая полностью подтверждается археологическими материалами. С V–IV вв. до н.э. по XIV–XV вв. зеркала постоянно присутствуют в погребениях, нередко играя роль самостоятельного религиозно-ритуального предмета. Вначале зеркало было принято класть на грудь покойника, в IX–XIII вв. — подвешивать над гробом или в центре погребальной камеры. Этим объясняется массовость дошедших до нас артефактов. Так, только в коллекции Тайваньского исторического музея (Тайбэй) насчитывается более 200 образцов зеркал. В орнаментике зеркал использовались все осн. образные ряды: от геометрических фигур и благопожелательных иероглифов до фигуративных изображений и развернутых сцен на религиозно-мифологические темы. Т.е. зеркала являются своего рода энциклопедией кит. художественной образности и духовной культуры.

По легенде, зеркало изобрел **Хуан-ди**, Желтый император — мифологич. родоначальник кит. этноса и основатель кит. государственности (см. т. 2). Рассказывается, что для наблюдения за фазами луны он выплавил 12 гигантских бронзовых зеркал, к-рые обладали необыкновенным технич. совершенством: когда на них попадали прямые солнечные лучи, зеркала просвечивались насквозь. Кит. зеркало действительно имеет очень древнее происхождение. Самый ранний известный образец — небольшая круглая пластина (диаметр 9 см), найденная в погребении энеолитической культуры Цицзя (*Цицзявэньхуа*, на терр. совр. пров. Ганьсу) и датируемая XX в. до н.э. Она лежала на груди усопшего и была украшена на тыльной стороне семиконечной звездой и узором из диагональных линий.

В наст. время известно лишь 4 зеркала II тыс. до н.э., все они были найдены в погребении Фу-хао, супруги царя У-дина (1250–1192 до н.э.), правителя древнейшего кит. гос-ва Шан-Инь (XVII–XI вв. до н.э.). Их тыльная поверхность украшена геометрич. узорами, составленными из простейших элементов, образующих кольцевую или крестообразную композиции. Эти узоры на зеркалах заметно отличаются от декора современных им бронзовых сосудов.

Еще неск. зеркал найдены при раскопках памятников XI–VIII вв. до н.э., относящихся к начальным столетиям эпохи Чжоу (XI–III вв. до н.э.). Все находки имеют миниатюрные размеры (наиб. диаметр 6,7 см), что указывает на их сугубо ритуальное назначение. В отличие от более древних зеркал, они вообще лишены декора либо украшены зооморфными изображениями, выполненными в очень примитивной манере, к-рая в целом резко контрастирует с худ. уровнем современного им иск-ва. На одном из зеркал можно различить фигуры двух оскаленных тигров, оленя и птицы. Малочисленность артефактов и своеобразие их декора свидетельствуют о том, что на протяжении II тыс. — 1-й трети I тыс. до н.э. зеркала еще не вполне утвердились в обиходе и погребальной обрядности китайцев.

Тем более примечателен всплеск популярности зеркал в период Чжань-го (V–III вв. до н.э.), сопровождаемый стремительным становлением зеркального производства. Уже к IV в. до н.э. сложилась целая сеть центров по выпуску зеркал, расположенных в самых разных р-нах Китая — в центральном (среднее

течение р. Хуанхэ, совр. пров. Хэнань), восточном (Шаньдунский п-ов), юго-западном (пров. Сычуань). Особое развитие зеркальное производство получило в р-нах среднего течения р. Янцзы, в царстве Чу (Чу-го, XI–III вв. до н.э.). Именно в период Чжань-го окончательно утвердились конструктивные параметры кит. зеркала и были разработаны осн. принципы и способы его худ. оформления.

Первым шагом на пути совершенствования конструкции зеркала стала разработка деталей, позволявших удерживать его в фиксированном положении, что облегчало его использование. Вначале подвешивание было единств. способом крепления предмета: все зеркала V — нач. IV в. до н.э. снабжены маленькими рельефными петлями, размещенными в центре тыльной части или, реже, по ее краям. Затем их заменили сферические головки с просверленным отверстием, благодаря к-рым зеркало могли укреплять на подставке типа штатива. Когда надобность в зеркале как туалетной принадлежности отпадала, его снимали со штатива и хранили в спец. футлярах или ларцах.

В V–IV вв. до н.э. велись и настойчивые поиски совершенствования орнаментации зеркал. На первых порах узор распространялся на всю тыльную поверхность, чуть позже установились более строгие орнаментальные схемы. Центр. часть реверса зеркала стала выделяться с помощью гладких полей круглой или квадратной формы. По краям шли полосы-ободья, превратившиеся в скором времени в заполненные узорами фризы. Хотя зеркала периода Чжань-го по-прежнему имели небольшие размеры (диаметр 9–17 см), их декор отличался богатством мотивов и тонкостью проработки всех орнаментальных деталей. Только в чуском зеркальном производстве исполнялось 8 стандартных типов узора, каждый из к-рых мог воспроизводиться в различных вариациях.

Самым распространенным и вместе с тем специфич. орнаментальным мотивом является «горный узор» (*сышань-вэнь*, «орнамент [из] четырех гор»), составленный из рельефных фигур в виде иероглифа «гора», к-рый внешне напоминает букву Ш. Чаще всего композицию образуют четыре такие фигуры, расположенные симметрично по сторонам от центра орнаментального поля зеркала. Этот композиционный вариант истолковывается в качестве символич. изображения четырех из «пяти священных пиков» (**у юэ**; см. т. 2), к-рые служили обозначениями осн. сторон света — т.о., он наделяется важным космологическим и космографич. смыслом. В др. вариантах узора изображаются пять или шесть «гор», расположенных в виде звезд на фоне узора, заполняющего всю оставшуюся поверхность, либо в окружении отдельных геометрич. элементов.

Не менее популярными были: растительные орнаменты, в т.ч. «цветочные узоры» (*хуа-вэнь*) и «узор цицаний» (*цзяо-вэнь*, от назв. сорта дикого риса), в к-рых обыгрывались стилизованные изображения цветов и побегов; «облачный узор» (*юнь-вэнь*), образованный повторяющимися элементами-завитками; «узор цикад» (*чань-вэнь*) или «узор цикад и драконов» (*чаньчи-вэнь*), составленный спиральными фигурами; а также орнаменты, сочетающие зооморфно-фантазийные мотивы, стилизованные изображения птиц и фантастич. существ, порой переходящих в геометрич. фигуры.

В IV–III вв. до н.э. декор зеркала нередко выполнялся в технике инкрустации с использованием благородных металлов.

Процесс совершенствования худ. оформления зеркал и изобретения их новых технико-конструктивных видов продолжился в эпоху Хань (206 до н.э. — 220 н.э.), когда зеркала стали украшать многофигурными сюжетными сценами. Напр., зеркало (II в. до н.э., диаметр 18,4 см), найденное в 1992 в одном из погребений на юге страны, содержит худ. композицию, состоящую из 32 фигур людей, 4 тигров, 4 леопардов, 16 деревьев, 12 горных пиков, 4 драконов и черепахи, изображение к-рой помещено в центре. В I–II вв. зеркала отделывались изображениями божеств. персонажей и эпиграфич. надписями (чаще всего в виде стихотв. строк) благопожелательного или охранительного содержания, сделанными в технике высокого рельефа. Известна надпись такого содержания: «Пока способны видеть солнечный свет, будем помнить друг о друге» (*дянь жи чжи гуан, чан жи сян*). Эпиграфика могла существовать в общем орнаментальном контексте или служить единств. декоративным элементом. Др. новым способом отделки являлась роспись лаковыми красками на тыльной поверхности зеркал.

В начальных столетиях н.э. были, видимо, изобретены три самых сложных в технико-конструктивном отношении вида кит. зеркал: «полихромные» (*хуабэй-цзин*), «акустические» и «волшебные». «Полихромные» зеркала имеют разноцветную тыльную сторону, «колорит» к-рой определялся технологией производства. Наиб. часто в нем сочетаются серовато-белый и темно-серый, переходящий в черный; зеленый и белый сероватого оттенка; зеленый, черный

и белый тона. Эффект полихромии достигался с помощью введения в бронзовый сплав спец. добавок. Стандартный зеркальный сплав состоит из меди (*тун* [*5*], до 74%), олова (*си* [*11*], до 22%) и свинца (*цянь* [*6*], ок. 3,5%), благодаря чему готовые изделия обычно имеют характерный серебристый цвет. Введение в сплав др. химических элементов способствовало изменению цвета всей вещи и возникновению полихромных сочетаний. Начало производства «полихромных» зеркал восходит, вероятно, к I–II вв. Установлено, что они активно выпускались до IX–X вв. в спец. мастерских, расположенных в различных регионах Китая, позднее секрет их изготовления был утрачен. «Акустическое» зеркало — конструкция с полым корпусом, внутри к-рого прикреплялись две механически соединенные, позднее — спаянные с одного конца тонкие металлические пластины. При встряхивании или резком повороте зеркала свободные концы пластин начинали вибрировать, издавая звенящий или жужжащий звук, к-рый мог не утихать в течение неск. часов. «Волшебное» зеркало относится к числу удивительнейших предметов, созданных человеком. Тыльная сторона таких зеркал обязательно украшена рельефными изображениями — орнаментом, фигуративными композициями, надписями или отдельными иероглифами, а лицевая — отлита из светлой бронзы и тщательно отполирована. При случайном освещении такое зеркало ничем не отличается от обычного. Однако если подставить его под яркий солнечный свет и направить отраженный зеркалом луч на неосвещенную стену, то в круге света проступает оборотная сторона, словно бронза чудесным образом стала прозрачной. По сообщению письм. источников, «волшебные» зеркала изготовлялись в V в. Но, скорее всего, они были изобретены на два-три столетия раньше. В дальнейшем способ их производства тоже был забыт. Уже кит. ученые X–XI вв. строили догадки по поводу технологич. тайн древних мастеров. Единичные образцы «волшебных» зеркал уцелели до наших дней, т.к. они бережно хранились в семейных сокровищницах. В 1830-х неск. зеркал попали в Европу, сразу же вызвав интерес европ. науч. сообщества, к-рому понадобилось сто лет, чтобы открыть тайну «волшебных» зеркал при помощи теории англ. физика У.Л. Брэгга, обнародованной в 1932. Оказалось, что отражающая сторона зеркала с узором на тыльной стороне отливалась плоской, а спец. шлифовка делала ее выпуклой. В результате давления, вызванного шлифовкой и полировкой, тонкие участки поверхности зеркала изгибались сильнее, чем толстые. Дополнительное давление создавал и накладывающийся в последнюю очередь слой ртутной амальгамы. В конце концов на участках, соответствующих изображениям на реверсе зеркал, образовывались вмятины, к-рые были настолько малы, что оставались незаметными для взгляда, но когда зеркало бросало на стену отраженный солнечный свет, в результате увеличения всего узора возникал эффект его репродуцирования.

Дальнейшая история кит. зеркального производства уже не содержит в себе столь поразительных технико-конструктивных новаций. Внешний вид и декор лишь незначительно менялся под влиянием общих художественных и историко-культурных процессов. Так, в эпоху Тан (618–907) в моду вошли зеркала, отделанные в «арабо-персидском» стиле, выполненные в форме восьмигранника и с характерными для персидского иск-ва орнаментальными мотивами и сюжетами — изображениями львов, грифонов, виноградной лозы.

В X–XI вв. наметилась постепенная деградация зеркального производства, в немалой степени обусловленная угасанием соответствующих религ. и магических представлений. Зеркало все более отчетливо превращалось в утилитарную туалетную принадлежность, о чем свидетельствует снабжение его боковой ручкой. Вместе с тем традиции декоративной отделки зеркал все еще сохранялись, благодаря чему создавались эффектные худ. композиции, в т.ч. сюжетные сцены, повторяющие живописные произведения. В XIII–XVI вв. орнаментация упростилась, чаще всего воспроизводились благопожелательные символы и образы, рисунок стал более мелким и дробным. В XV–XVI вв. в Китае появились стеклянные зеркала, к-рые в скором времени полностью вытеснили бронзовые.

** *Купер* Р., *Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; *Лаврова М.* Китайские зеркала ханьского времени // Материалы по этнографии. Т.IV. Вып. 1. Л., 1927; *Лубо-Лесниченко Е.И.* Привозные зеркала Минусинской котловины. М., 1975; Научный гений Древнего Китая. История открытий и изобретений // Курьер ЮНЕСКО. Ноябрь 1988; ВУ. 1991, № 5; 1997, № 2, 1998, № 8; Шанхай боугуань цзан тун цзин цзинци (Шедевры бронзовых зеркал из коллекции Шанхайского музея). Шанхай, 2005; From Neolithic Cultures to the T'ang Dynasty. Recent Discoveries // Arts of China. Vol. 1. Tokyo, 1968; *Lawton Th.* Chinese Art of the Warring States Period. Change and Continuity. Wash., 1982; *Lin D.* Bronze Mirrors Reflect Ancient Times. Taipei, 1997; *Li Xueqin.* The Wonder of Chinese Bronzes. Beijing, 1980; *Scott H.* The Golden Age of Chinese Art. The Lively T'ang Dynasty. Tokyo, 1970.

М.Е. Кравцова

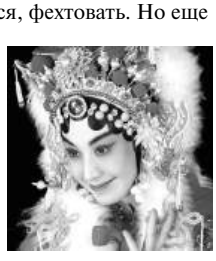
ЦЗИНЦЗЮЙ

京劇

Цзинцзюй (пекинская опера, пекинская/столичная музыкальная драма), или *цзинси* (пекинский/столичный театр), — наиб. известная разновидность синтетического сценического иск-ва традиц. Китая, на гос. уровне признанная «национальным достоянием». Впервые официальное назв. *цзинцзюй* появилось в 1876 в указе цинского имп. Гуан-сюя (прав. 1875–1908; см. т. 4 **Цзай Тянь**), хотя этот жанр иск-ва зародился почти за сто лет до этого, когда в 1790 имп. **Цянь-лун** (прав. 1736–1795; см. также т. 4) пригласил лучшие театр. труппы со всей страны для празднования своего 80-летия. В их числе были мастера муз. драмы *хуйцзюй* (*хуйдяо)* из пров. Аньхой, к-рые, осев в столице и выступая вместе с гастролировавшими там труппами славившейся богатством мелодий хубэйской оперы *ханьцзюй (ханьси, ханьдяо*), заложили основы пекинской оперы, во многом опиравшейся на достижения (амплуа, сценическое движение, сюжеты, персонажи, муз. инструменты) куньшаньской оперы *куньцюй* (*куньшань-цян, куньцзюй*), зародившейся на рубеже эпох Юань (1271–1368) и Мин (1368–1644) в пров. Цзянсу (в р-не Куньшань), а также театр. школы *цинь-цян* (шэньсийская опера), получившей распространение с эпохи Мин на северо-западе в пров. Шэньси, Ганьсу, Цинхай. В ходе творческого обмена с годами начал формироваться оригинальный театр. жанр, объединивший изысканность куньшаньской оперы с живой энергетикой основанных на нар. традиции театр. школ, процветавших на берегах Янцзы и Хуанхэ. *Цзинцзюй* обрела зрелость и получила широкую известность к сер. XIX в. трудами таких мастеров, как Чэн Чан-гэн (1811–1880), Юй Сань-шэн (1802–1866), Чжан Эр-куй (1814–1864), достижения к-рых продолжили и развили Тань Синь-пэй (1847–1917), Сунь Цзюй-сянь (1841–1931), Ван Гуй-фэнь (1860–1906), а расцвета достигла к 1920-м, когда прославились имена Ян Сяо-лоу (1878–1938), **Мэй Лань-фана** (1894–1961), Юй Шу-яня (1890–1943). В 1919 состоялись первые гастроли труппы пекинской оперы под рук-вом Мэй Лань-фана за рубежом, в Японии, в 1930 она с успехом выступала в США, в 1934–1935 совершила турне по Европе, а также в СССР. С началом антияпон. войны в сер. 1930-х начался упадок, особый ущерб был нанесен **«культурной революцией»** (1966–1976; см. т. 4), когда к постановке на сцене разрешались только десять «революционных образцовых пьес» **(гэмин янбань си**), в т.ч. «революционные совр. пекинские оперы», такие как «Битва на равнине», «Хун дэн цзи» («Красный фонарь»), «Гора азалий».

Внутр. мир и характеры героев в классич. *цзинцзюй* находят предельно четкое внеш. отражение, образность достигает предела. Исключено смешение театр. действа с реальностью, отсутствует «реализм» как таковой. Как и в направлении живописи *се-и* («отображение/писание идеи»), пекинская опера воздействует на зрителя в максимально условной, символич. форме, открывая простор воображению. Образы, символы и знаки, стереотипы морали и обихода, передаваемые из поколения в поколение на примере героев, реально существовавших или же вымышленнных, глубоко укорененные в колоссальной толще кит. культуры, создают сложнейший «культурный код», к-рый, в сочетании со своеобразным муз. языком, считывается, хотя и с разной степенью точности, самими китайцами и в то же время крайне труден для распознавания представителями др. культур. Это, впрочем, относится и к совр. молодым китайцам, к-рым также непросто разобраться в особенностях *цзинцзюй*. Здесь зрители традиционно являются неспосредств. участниками действа, им не возбраняется громко восторгаться актером или актрисой в середине понравившейся арии, выказывать восхищение; в отличие от зап. театра пекинская опера лишена незримого барьера, отделяющего сцену от зрительного зала.

Четыре осн. амплуа пекинской оперы: мужские роли *шэн* [*2*], женские — *дань* [*5*], персонажи с разрисованным лицом *цзин* [*9*] и комики *чоу*. Мужские роли подразделяются на амплуа зрелого мужчины *лао-шэн*, молодого человека *сяо-шэн* [*1*] и военного *у-шэн* [*1*]. *Лао-шэн* обычно среднего или преклонного возраста, честный и стойкий, строгий и чинный, непременно носит окладистую бороду и усы, цвет к-рых говорит о его возрасте. Черный цвет символизирует расцвет сил, белый — почтенную старость. Игра *лао-шэнов* характеризуется тонкими оттенками, движения полны достоинства. Актеры в амплуа *сяо-шэна* [*1*], юноши без усов и бороды, используют комбинированную технику пения — естеств. голос и фальцет, придерживаются броской манеры исполнения, подчеркнуто изящной и непринужденной. Пение не является их коньком, зато они должны ловко двигаться, фехтовать. Но еще большей физ. подготовкой должны обладать актеры амплуа *у-шэн* [*1*], мастера сценич. боя, фехтования, акробатики. Неслучайно они традиционно исполняют требующую особой пластичности роль Сунь У-куна, «царя обезьян», героя романа «Путешествие на Запад» (**«Си ю цзи»**; см. т. 3), пьесы о похождениях к-рого составляют значит. часть репертуара пекинской оперы.



Среди женских персонажей — *дань* [*5*] — героини знатного происхождения, степенные и чинные, верные супруги и добродетельные матери, зачастую терпящие страдания и лишения, называются *чжэн-дань* («положительные/правильные *дань*») или *цин-и* («[женщины в] черной одежде»), т.к. предстают на сцене

преимущественно в нарядах этого цвета. Для них главным является вокальное мастерство. Арии должны звучать мелодично, изящно и изысканно, с нежными переливами, а движения отличаться величавостью и спокойствием. Мэй Лань-фан получил мировую известность прежде всего благодаря непревзойденному исполнению ролей положительных героинь *чжэн-дань* (хотя с неменьшим блеском представлял и др. амплуа, напр. женщин-воительниц). Молодые женщины *хуа-дань* («*дань*-цветок», «цветущая *дань*») — это, как правило, наивные простушки и бойкие кокетки, разбитные служанки или девушки из простых семей. Их гл. сценическим инструментом являются жест и декламация, в осн. с использованием простонар. пекинского говора. Типичная роль такого плана — бойкая служанка Хуннян из одноименной оперы («Хун-нян»). В амплуа пожилых женщин *лао-дань* артисты, подчеркивая возраст, передвигаются особой неторопливой походкой, ставя носки немного врозь или, наоборот, внутрь. Особое внимание они уделяют вокальным партиям, исполняемым в естественной манере, без особой постановки голоса. Амплуа молодых женщин, преуспевших в боевом иск-ве, т.е. воительниц, военачальниц, богинь, злых духов, ведьм, — *у-дань* («*дань*-воительница») или *дао-ма-дань* («*дань* на коне с мечом»). Костюмы у них почти такие же, как и у воинов-мужчин, выступления сопровождаются оглушительной дробью барабанов и звуками гонгов, создающими атмосферу сражения.

Разновидности осн. амплуа подразделяются и далее. Так, к категории *сяо-шэн* [*1*] принадлежит *пао-дай сяо-шэн* («молодой человек, носящий халат») или *ша-мао-шэн* («юноша в шапке чиновника»), к-рый солиден, благопристоен и серьезен, и отличный от него *шань-цзы-шэн* («юноша с веером»), или *чжэ-цзы-шэн* («юноша в расшитом халате»), т.е. книжник, студент, готовящийся к сдаче имп. экзаменов (см. т. 5 **Кэ цзюй**), и в то же время обладающий легким нравом повеса, на что и указывают неизменный веер в его руке и расшитое цветами длиннополое одеяние. С развитием оперы в 1820-е выдающиеся исполнители ролей *дань* [*5*] создавали новые образы, напр., *хуа-шань* («пестрое/цветное одеяние»), к-рый объединил черты *цин-и, хуа-дань* и *дао-ма-дань*, т.е. чинность первого амплуа, живость второго и навыки владения мечом третьего, потребовав от актера в равной степени умения петь, декламировать, танцевать и сражаться. Таким персонажем была, напр., красавица Юй-цзи из оперы «Властитель прощается с наложницей».

Цзин [*9*], или «разрисованное/цветное лицо» (*хуа-лянь*, *да-хуа-лянь*), считается самым колоритным персонажем пекинской оперы. Это, как правило, мужчина, выделяющийся необычной внешностью или характером, чаще всего военачальник, или легендарный, мифич. герой, или же человек знатного происхождения, высокого звания, доблестный, дерзкий и необузданно отважный, к-ый поет в естеств. манере, просто, энергично и громко. Комики *чоу*, или *сяо-хуа-лянь* («раскрашенная/цветная рожица»), похожи на благородных героев *цзин* [*9*] ярким гримом, но отличаются манерой игры: карикатурно резкой, напоказ озорной, полной безудержного веселья. Они делятся на два типа: гражданские (*вэнь-чоу*) и военные (*у-чоу*). *У-чоу* — разбойники, благородные грабители-рыцари, мелкие воришки, находчивые и ярко-характерные, — демонстрируют виртуозное владение боевыми искусствами. *Вэнь-чоу* — второстепеные персонажи, праздные волокиты, тюремные надзиратели, трактирщики, ночные стража, отставные служаки, чья речь груба и понятна самой невзыскательной публике.

Актеры *цзинцзюй* изначально строго придерживались своего амплуа. Существовала своего рода табель о рангах, согласно к-рой главенствующее место занимали исполнители мужских ролей среднего или пожилого возраста, затем следовали те, кто играл женские роли, и далее — «разрисованные лица» и комики. В каждом поколении артистов были свои звезды определенного амплуа. Так, в 1920-е прославились «четыре знаменитых [исполнителя ролей] *дань*» (*сы да мин дань*): Мэй Лань-фан, Шан Сяоюнь (1900–1976), Чэн Янь-цю (1904–1958), Сюнь Хуй-шэн (1900–1968), к-рые доминировали на сцене в течение десятилетий. Менять амплуа было не принято, да зачастую и физически невозможно, т.к. роли, напр., степенных женщин требовали совершенно др. подготовки, прежде всего вокально-драматической, в отличие, напр., от комиков-воинов, к-рые мало пели и декламировали, но зато должны были в совершенстве владеть телом для сложных акробатических номеров, схожих по сложности с цирковыми. Такое мастерство оттачивается с малолетства годами упорных ежедневных тренировок.

Актерское исполнение в *цзинцзюй* включает в себя пение, декламацию, пантомиму и боевое иск-во. Приемы пения зависят от амплуа, существует около 10 осн. способов звукоизвлечения, хоровое пение не практикуется. Жемчужинами исполнения являются отдельные арии, ожидаемые и хорошо знакомые искушенным слушателям, к-рые их знают наизусть и встречают криками «Хао!» («Хорошо!»), как, к примеру, классич. арию красавицы Юй-цзи из оперы «Властитель прощается с наложницей»: «Князь спит в шатре, доспехов не снимая, / Ступаю вон, тоской удручена. / Глаза подняв, на месте замираю: / Какая в небе яркая луна!»

Арии звучат на рифмованные стихи (см. т. 3 **Юнь [3]**) заданного размера, как правило, из 7 или 10 слогов в строке, при этом соблюдается чередование тонов завершающего слога в нечетной (3-й и 4-й тоны) и четной (1-й и 2-й тоны) строке. Декламация состоит из двух осн. видов: пекинского/столичного говора (*цзин-бай*) персонажей-простолюдинов (амплуа *хуа-дань* и комиков *чоу*) и речитатива, рифмованной речи (*юнь-бай*), к-рой изъясняются благородные особы. Рифмованная речь (монологи и диалоги) представляет собой музыкально-поэтическую декламацию. К актерам предъявляются строгие требования, звуки должны произноситься четко, эмоционально и легко восприниматься слушателями.

Примечателен в создании эмоционального фона особый «грозный» смех мужских персонажей: благородных рыцарей-разбойников, победительных полководцев, грозных мужей, обнаруживших измену и предательство. Преувеличенно громкий, высоко взмывающий вверх и резко падающий вниз, зачастую пугающе «инфернальный», он призван оттенить мужество героя в минуту опасности, его презрение к врагам и стихийным напастям, понимание жалкой сущности мелких людишек.

Пантомима, сценическое движение детально регламентированы, жесты отточены, позы, выражение глаз, поступь — все призвано отразить характер героя предельно четко и быстро. «Руки — второе лицо», — говорят о жестах пекинской оперы. Они могут быть обдумывающими и отторгающими, запрещающими и беспомощными; растопыренная пятерня актера в амплуа *цзин* [*9*] называется «когти тигра» и означает воинственность и отвагу, расставленные особым образом пальчики — самый знаменитый жест «орхидея» (*лань-хуа* [*1*]), символизирует чистоту, нежность и гармонию.

Воинское иск-во включает в себя бой без оружия, фехтование (мечи, пики, копья), акробатику, схватки с противником один на один и массовые сражения. Именно такие сцены совр. пекинская опера активно предлагает в репертуаре, адаптированном для иностр. зрителя.

В пекинской опере условно не только исполнение, но также декорации и реквизит. В классич. варианте декорации ограничиваются стульями и столом; они могут служить и троном, и постелью в придорожной харчевне, и горой, на к-рую взбирается герой. В наше время оформление сцены может быть чрезвычайно пышным, реквизит весьма разнообразным, оркестр дополнен нетрадиц. инструментами (напр., виолончелью). Зрелище сопровождается яркими световыми и звуковыми эффектами, как в совр. опере «Юань Чун-хуань», рассказывающей о герое-полководце, сражавшемся с маньчж. захватчиками, оклеветанном врагами и казненном минским императором, но оправданном и прославленном уже при цинском имп. Цянь-луне. Осн. реквизит тем не менее остается неизменным более ста лет. Напр., палочка с кистями означает плеть, цвет к-рой заодно знаменует масть лошади. Плеть у героя в руке — знак того, что скакун мчится во весь опор, актер описывает на сцене круг — он одолел путь через «тысячу гор и десять тысяч рек». Знамена могут символизировать огонь или ветер, море или реку; если актеры машут ими волнообразно, стало быть, бурные воды затопили все вокруг. Флажок за поясом за спиной полководца означает стоящее за ним десятитысячное войско. Примером образности движения может служить эпизод оперы «Тройная развилка», где происходит бой двух героев на мечах на постоялом дворе ночью, виртуозная игра актеров заставляет поверить, что действие происходит в кромешной тьме.

Грим в пекинской опере обязан своим происхождением представлениям при большом скоплении зрителей, что делало необходимым укрупнять черты лица актеров, чтобы даже зрители в задних рядах в момент появления героя или героини могли сразу понять, кто перед ними. Иск-во грима подчинено жестким правилам, импровизация исключена. В *цзинцзюй* существуют два осн. вида грима: 1) обычный косметический *чжи-фэнь* («румяна и пудра»), или *су-мянь* («неукрашенное лицо»), *цзе-мянь* («чистое лицо) — для всех женских персонажей *дань* [*5*] и мужских *шэн* [*2*], когда на лицо наносится ровный тон с разными оттенками розового, выделяются глаза и брови; 2) восходящий к маскам танцоров эпохи Тан (618–907) и прославленный ныне на весь мир грим-маска *лянь-пу* («образцы лиц») для персонажей *цзин* [*9*] (*хуа-лянь*) и *чоу*. Это символический грим, в к-ром характер выражен «главным цветом» (*чжу-сэ*). Преобладающий красный означает преданность и справедливость, фиолетовый — прямоту, хладнокровие и выдержку, белый — коварство и вероломство, черный — непреклонность и бескорыстие, желтый — невозмутимую отвагу и свирепость, синий — величие и храбрость, опирающиеся на расчетливость, зеленый — упорство и необузданную вспыльчивость, серебряный и золотой отличает добрых или злых духов. Белое лицо и удлиненный разрез глаз говорят о коварстве и жестокости полководца и первого министра **Цао Цао** (см. т. 3, 5), одного из гл. героев знаменитого романа **«Саньго яньи»** («Троецарствие» / «Пространное повествование о трех государствах»; см. т. 3). Напротив, благородный и верный долгу полководец **Гуань Юй** (см. т. 5), обожествленный как **Гуань-ди** (см. т. 2), на сцене предстает с лицом красного цвета (легко краснеет, значит, совестливый). Легендарный, знаменитый своей

справедливостью и почитаемый как **Бао-гун** (см. т. 2) судья Бао Цин-тянь (Бао Чжэн) устрашает злодеев черно-красным ликом, а месяц на его лбу говорит о том, что он готов вершить правосудие даже в загробном царстве. К числу осн. типов грима *лянь-пу* относятся: 1) «целое лицо» *(чжэн лянь*): грим-маска не разделяется на части, лицо окрашивается в основной, характеризующий данный персонаж цвет, оттеняются глаза, рот и нос; 2) «лицо, что три черепицы» (*сань куай ва лянь*): гл. цветом крупными пятнами выделяются лоб и обе щеки; 3) «перекрещенное лицо» (*ши цзы мэнь лянь*): с черной вертикальной линией от макушки до кончика носа и поперечной через переносицу и оба глаза. Эти осн. типы грима дополняются многочисленными подтипами, вспомогательными линиями, узорами, орнаментами и символами разного вида, напр., в виде крыльев бабочек, летучих мышей или знака **инь-янь** (см. т. 1, там же **Тай цзи**). Комиков-*чоу* и незначит. персонажей отличает пятно белой пудры, накрывающее нос и глаза, — *доу-фу куай лянь* («лицо с куском соевого творога»).

Костюм в *цзинцзюй* также строго регламентирован. В его основу легли образцы одежды эпох Мин и Цин (1644–1911). Костюм отражает национальность, социальное положение и характер героя, поэтому его покрой, рисунок, материал и цвет должны строго соответствовать принятым образцам. Изначально костюмы подразделялись на гражданские (*вэнь-фу*) и военные (*у-фу* [*1*]), со временем классификация усложнилась, в ней выделились 4 осн. вида: 1) *ман* — парадное, церемониальное одеяние императоров и членов их семей, князей, полководцев и первых министров, а также приближенной знати обоего пола, просторный запахивающийся сзади или сбоку халат с круглым воротником, украшенный вышитыми драконами (для мужчин) и фениксами и пионами (для женщин); 2) более скромный халат *пэй* [*1*], с вертикальным разрезом спереди, для тех же категорий персонажей, но не для парадных выходов, а для обыденных случаев; 3) костюм военных и полководцев *као* [*2*], прообразом к-рого стали средневековые доспехи кит. латников. Четыре флага за спиной, восходящие к «знаменам приказа», прикреплявшимся за спиной всадника и указывавшим на его полководческие полномочия, означают, что персонаж ведет боевые действия; 4) повседневный халат *сюэ* [*3*], с косым запáхом, длиннополый, с широкими «струящимися рукавами» (*шуй-сю*), для различных категорий персонажей, расшитый узорами или же одноцветный, напр., для амплуа почтенных женщин (*цин-и)*.

Все остальные костюмы относятся к общей категории *и* [*16*] (одежда). Это длиннополая одежда *чан-и*, короткополый халат *дуань-и* для разных по социальному статусу женских и мужских амплуа (к ним, напр., относится «костюм лучника» — *цзянь-и*, с узким рукавом, восходящий к облачению маньчж. всадников, к-рые носили его как на конной охоте, так и при дворе), а также *чжуань-юн-и* (особая одежда, отличающаяся от обычной, для актеров и актрис, исполняющих роли фей и демонов, монахов и монахинь, «царя обезьян» Сунь У-куна) и *пэй-цзянь* — комбинированная, сочетающая разные элементы одежды. Обувь и головные уборы, часто отличающиеся изысканной пышностью, также строго привязаны к амплуа.

Отдельные декоративные элементы призваны подчеркнуть национальность или социальное положение: лисий хвост, прикрепленный к головному убору, свидетельствует, что персонаж относится к северным чужеземцам, а колышущиеся за спиной два высоких фазаньих пера — отличительный знак воина либо (значительно реже) благородного юноши.

Музыка пекинской оперы развивалась на основе двух мелодий, в стиле **эр-хуан** и **си-пи**, поэтому оперу иногда называют *пи-хуан*. Каждая мелодия должна исполняться в определенном, строго заданном ритме, имеющем свое название. К числу основных относятся *юань-бань*, *дао-бань*, *мань-бань*, *куай-бань*, *сань-янь*, *эр-лю*, *лю-шуй*. Мелодии в стиле *эр-хуан,* как правило, звучат ровно и спокойно, передавая тонкие лирические переживания, в ней больше импровизаций. *Си-пи* исполняется в бодром темпе, живо и энергично, радостно. Кроме двух основных используются и др. мелодии, напр. *нань банцзы*, *сы-пин-дяо*.

В оркестре играют как минимум 8–10 чел.; он состоит из струнно-духовой группы и группы ударных, обычно сопровождающей сцены сражений. Оркестром руководит музыкант, к-рый определяет темп действия на сцене, отбивая ритм на маленьком барабане или задавая его деревянной трещоткой *бань* [*1*]. В группу ударных входят барабаны, тарелки и гонги, большой и малый. Ведущим инструментом оркестра является двухструнная скрипка *цзинху*, корпус к-рой сделан из коленца бамбука, обтянутого змеиной кожей, а смычок — из волос конского хвоста. *Цзинху* — душа оркестра, играет в нем гл. роль. Скрипач не только ведет мелодию, но и следит за тем, чтобы она совпадала с эмоциональным настроем исполнителей на сцене. Многие известные актеры имеют своего персонального *цзинху*-скрипача. В струнно-духовую группу входят также скрипка *цзин-эр-ху*, «лунная» мандолина *юэ-цинь*, трехструнная гитара *сань-сянь*, четырехструнный *жуань* с круглым корпусом, четырехструнная лютня *пи-па*, бамбуковая флейта *ди-цзы*, рожок *со-на* и флейта-орган *шэн* [*6*].

Продолжительность спектакля пекинской оперы составляет 2–3 часа, но есть оперы, к-рые могут длиться неск. дней, как, напр., «Встреча героев», показывающая один из эпизодов («Битва при Красной скале») из «Троецарствия» и включающая множество отдельных сцен.

Основой для сюжетов пекинской оперы служат ист. сочинения и жизнеописания, сказки и легенды, а также популярные лит. и драматургич. произведения. Традиц. репертуар в разное время включал более 1300 названий, в наши дни существует более 200 наиб. популярных пьес, к-рые подразделяются на 7 категорий: нравоучительные (назидательные), о преданности и долге, на ист. темы, дворцовые, судебные, любовные и волшебные. В безбрежном море историй, представленных в спектаклях пекинской оперы, особое внимание уделяется морали, в финале добро одерживает верх над злом, даже от трагического сюжета ждут счастливого конца. Наиб. известные сюжеты: «Сирота [из] рода Чжао», «Легенда о Белой змейке», «Властитель прощается с наложницей», «Тройная развилка», «Переполох в небесном дворце», «Примирение полководца и первого министра», «Западный флигель», «Опьянение Ян-гуй фэй», «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай» (см. т. 3 «**Лян Шань-бо юй Чжу Ин-тай**»), «Пионовая беседка», «Хитрость с пустым городом», «Снег в июне».

Со времени возникновения пекинской оперы больше всего трупп работало в традиц. р-не развлечений Тяньцяо (Небесный мост), к югу от Тяньаньмэнь, центр. площади Пекина (**Бэйцзин**). Там на ул. Дашалар в 1796 открылся театр Гуан-дэ-лоу (Терем обширной добродетели/благодати; см. т. 1 **Дэ [1]**), к-рый по его значению в культурной жизни Китая любители пекинской оперы сравнивали с Гранд-Опера в Париже, Ла Скала в Милане и Большим театром в Москве. Он стал своего рода академией *цзинцзюй*. На сцене Гуан-дэ-лоу в разное время выступали такие мастера, как Чэн Чан-гэн, Мэй Цяо-лин, Юй Сань-шэн, Ван Гуй-фэнь и, конечно, Мэй Лань-фан. До нач. XX в. четко соблюдалось правило: мужчины и женщины не должны были выступать вместе, труппы были или мужские, или женские. Со временем появились смешанные труппы. Нек-рые выдающиеся исполнительницы выступали в составе традиц. трупп. Наиб. славу приобрела Мэн Сяо-дун (1907–1977), происходившая из известной оперной семьи и выступавшая в амплуа положительного пожилого героя *лао-шэн*.

Неск. направлений, или школ, пекинской оперы, различающихся стилем исполнения, названы по имени актера-основателя. Таковы династийные школы Тань Синь-пэя, Мэй Лань-фана (продолжателя актерской традиции, основанной его дедом Мэй Цяо-лином), Чжоу Синь-фана (1895–1975), Чэн Янь-цю, Ма Лянь-ляна (1901–1966).

Вокруг театров возникали общ-ва любителей пекинской оперы (*пяо-ю*), к-рые создавали творч. среду и своим энтузиазмом поддерживали мастеров-профессионалов, а также сами выступали с концертами в частных домах или обществ. заведениях (*пяо-фан*).

Профессионалы пекинской оперы начинают учиться исполнительскому мастерству с 6–7 лет. Ныне в училищах нац. оперы и драмы в Китае можно пройти курс обучения от начальных классов до аспирантуры. Кит. пр-во старается сохранять традиции пекинской оперы, финансирует ряд театров, проводит конкурсы и фестивали *цзинцзюй*, вводит соответствующие уроки в школах.

** *Алексеев В.М.* В старом Китае. Дневники путешествия 1907 г. М., 1958; *Ли Хай-жуй*, *Фэн Лин-юй*, *Ши Вэй-минь*. Китай. Знакомство с древней культурой / Сост. Н.Х. Ахметшин. М., 2007; *Серова С.А.* Пекинская музыкальная драма (сер. XIX — 40-е годы XX в.). М., 1970; *она же*. Китайский театр — эстетический образ мира. М., 2005; *Сюй Чэн-бэй*. Пекинская опера / Пер. Сан Хуан, Хэ Жу // Сер. «Духовная культура Китая». Пекин, 2003; *Федоренко Н.Т.* Китайские записи. М., 1958. *Юй Дун*, *Чжун Фан*, *Линь Сяо-лин*. Китайская культура / Пер. Ю.М. Иляхина. Пекин, 2004; *Лю Ци*. Цзинцзюй синши тэчжэн (Характерные особенности стиля пекинской оперы). Тяньцзинь, 2003; *Лян Янь*. Ду цзинцзюй (Читая пекинскую оперу). Пекин, 2004; *Се Си-чжан, Чжан Цзин-шань*. Цзинцзюй чанши (Популярные знания о пекинской опере). Шанхай, 2008; *Сунь Шу-ин*. Юэ ду цзинцзюй (С наслаждением читая пекинскую оперу). Тяньцзинь, 2009; *Сюй Чэн-бэй*. Цзинцзюй ды чжисин чжи люй (Проникновение в суть пекинской оперы). Пекин, 2009; *Тань Юань-цзе*. Чжунго цзинцзюй фучжуан тупу (Костюмы китайской пекинской оперы в рисунках и иллюстрациях). Пекин, 2008; *Тянь Чжи-пин*. Цзинцзюй чжиши шэнцян ишу шанси (Анализ мелодического искусства в познании пекинской оперы). Пекин, 2009; *Хэ Бао-тан*. Хуа шо цзинцзюй (Рассказы о пекинской опере с иллюстрациями). Пекин, 2009; *Ци Жу-шань*. Цзинцзюй чжи бяньцянь (Изменения в пекинской опере). Шэньян, 2008; *Чжан Юн-хэ*, *Ню Пяо*, *Чжоу Чуань-цзя*, *Цинь Хуа-шэн*. Дакай цзинцзюй чжи мэнь (Открывая дверь в пекинскую оперу). Пекин, 2009; Чжунго да бай-кэ цюань-шу. Си-цюй, цюй-и (Большая китайская энциклопедия. Музыкальная драма и песенно[-разговорное] искусство). Пекин–Шанхай, 1983; Ю цзянь Мэй Лань-фан (Новая встреча с Мэй Лань-фаном) / Ред.Чжао Бу-хуй, Чжан Ся, Чэнь Сы. Пекин, 2009; *Янь Шао-куй*. Цзинцзюй ляньпу (Грим-маска пекинской оперы). Нанкин, 1987; *Du Feibao, Du Bai*. Things Chinese. Beijing, 2001; *Goldstein J.S.* Drama Kings: Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870–1937. Berk., 2007; *Halson E.*. Peking Opera: A Short Guide. Hong Kong–Oxford, 1966; *Mackerras C.* Peking Opera (Images of Asia). Oxf., 1997; *Mackerras C.*, *Wichmann E.* Chinese Theatre: From Its Origin to the Present Day. Honolulu, 1988; *Xu Chengbei*. Old Beijing. People, Houses and Lifestyles. Beijing, 2001.

Ю.М. Иляхин

** Гастроли китайского театра под руководством известного режиссера и артиста Мэй Лань-фана. Либретто спектаклей. М.–Л., 1935; *Городецкая О.М.* Воительница с нежным сердцем // ВК. 2003, № 4 (15), с. 96–103; Либретто заключительного спектакля китайского театра под руководством доктора Мэй Лань-фана в Московском государственном акад. Большом театре 13 апреля 1935 г. М., 1935; Мэй Лань-фан и китайский театр. К гастролям в СССР. М.—Л., 1935; *Мэй Лань-фан.* О китайской опере // НК. 1955, № 12; *он же.* Сорок лет на сцене. М., 1963; *Образцов С.В.* Театр китайского народа. М., 1957; *Оуян Юй-цянь.* О Пекинской опере // НК. 1956, № 20, с. 25–29; *Чэнь Линь-жуй.* Пекинская музыкальная драма. Пекин, 1959; Шанхайский театр пекинской музыкальной драмы. Гастроли в СССР. Ноябрь–декабрь, 1956. [М., 1956]; *Эйдлин Л.З.* Театр и актеры. К гастролям Шанхайского театра пекинской музыкальной драмы // Театр. 1957, № 2, с. 163–167; *Дун Вэй-сянь.* Цзинцзюй люпай (Направление *цзинцзюй*). Пекин, 1981; *Лю Цзи-дянь.* Цзинцзюй иньюэ цзешао (Знакомство с музыкой *цзинцзюй*). Пекин, 1959; *Су Сюэ-ань.* Цзинцзюй цяньбэй и-жэнь хуйи лу (Записи воспоминаний артиста *цзинцзюй* прошлого поколения). Шанхай, 1958; *Сяо-цуй-хуа* (*Юй Лянь-цюань*). Цзинцзюй хуа-дань бяоянь ишу (Сценическое искусство [женского амплуа] *хуа-дань* в *цзинцзюй*). Пекин, 1962; *Тао Цзюнь-ци.* Цзинцзюй шихуа (Беседы об истории *цзинцзюй*). Пекин, 1962; *он же.* Цзинцзюй цзюй-му чутань (Введение в репертуар *цзинцзюй*). Пекин, 1963; *Цзин Гу-сюэ.* Цзинцзюй ды синдан (Роли в *цзинцзюй*). [Б.м.], Бао-вэнь-тан (Зал драгоценных письмен), 1960; Цзинцзюй ишу цзян-цзо (Курс лекций об искусстве *цзинцзюй*). [Б.м.], Бао-вэнь-тан, 1958–1960; Цзинцзюй «Хун дэн цзи» пинлунь цзи (Сб. критических [статей о пьесе] *цзинцзюй* «Записки о красном фонаре»). Пекин, 1964; Цзинцзюй эр бай нянь лиши (200-летняя история *цзинцзюй*). Шанхай, 1926; *Цю Вэнь.* Цзинцзюй люпай синьшан (Наслаждение направлением *цзинцзюй*). Шанхай, 1962; *Цянь Бао-сэнь.* Цзинцзюй бяоянь ишу цза-тань (Разные высказывания о сценическом искусстве *цзинцзюй*). Пекин, 1960; *Чжан Мюцзы.* Цзинси фачжань люэши (Краткая история развития столичного театра / пекинской драмы). Шанхай, 1951; *Alley R.* Peking Opera. Peking, 1957; *Chen Lin-jui.* The Peking Opera. Shanghai, 1956; *Darrobers R.* Opéra de Pékin – Théâtre et société à la fin de l'empire Sino-Mandchou. P., 1998; *Mackerras C.* The Rise of Peking Opera (1770–1870). Oxf., 1972; *Scott A.C.* Mei Lan-fang – Leader of Pear Garden. Hong Kong, 1959; *Wang Kwang-chi.* Die chinesische Oper. Genf, 1934.

А.И. Кобзев

ЦЗИНЬ [8]

勁

Цзинь [8] — «внутренняя сила», «внутреннее усилие». Одно из ключевых понятий кит. боевых искусств, имеющее и физический и дух. аспекты. Знак *цзинь* [*8*] встречается в словосочетаниях «сильный ветер», «упругий лук», т.е. подразумевает качество упругости. Подобно тому как сила, сопряженная с упругостью, натяжением, сгибанием, скручиванием проистекает из структуры как целого, из самого качества данного состояния, *цзинь* [*8*] порождается организмом как целым. Она не требует «усилия» как произвольного напряжения, напротив, по трад. представлениям, проявляется как результат «расслабления», «раскрепощения» и «самоопустошения». Противопоставляется поверхностной, механической силе *ли* [*4*] как «подлинная сила» по след. осн. показателям: 1. Физ. сила локализована в определенной части тела, а *цзинь* [*8*] имеет своим источником целостную телесную конфигурацию, в конечном счете — предельную целостность «тела пустоты»-**сюй** (см. т. 1). 2. Физ. сила опирается на внеш., «защитную **ци [1]**» (см. т. 1) (*вэй ци*) и зависит от мышц и костей, тогда как «внутр. сила» исходит из «питающего *ци* [*1*]» и основывается гл. обр. на сухожилиях. Если мышцы работают на сжатие, то сухожилия, напротив, на растяжение, и их сила наиб. велика в местах сочленений — в «посредующих пустотах» тела. 3. Действие физ. силы подчиняется субъективной воле, действие «внутр. силы» подчинено всеобщему ритму движения энергии в мире; оно требует как бы паузы, периода «собирания силы» и происходит в строго определенный момент, заданный совокупностью «обстоятельств времени». 4. Физ. сила исчерпывает себя в применении, тогда как действие «внутр. силы» носит характер пульсации и его отд. моменты преемственны друг другу, несмотря на видимые разрывы в ее действии.

Поскольку действию «внутр. силы» сопутствует усилие осознания, речь идет также об особого рода чувствовании (что отразилось в термине *тин цзинь* — «сила вслушивания») — чувствовании импульса движения соперника до появления внеш. образа этого движения.

В школах кулачного иск-ва различалось множество разновидностей *цзинь* [*8*], соотносившихся с теми или иными техническими действиями (напр., в **тай цзи цюань** — более 40). Удар в старых школах *у-шу* обычно именовался «испусканием внутр. силы» (*фа цзинь*) или «применением силы» (*юн цзинь*). В стиле **ба гуа чжан** (см. т. 5) различаются 8 осн. видов *цзинь* [*8*], из к-рых наибольшее значение имеют четыре: сила «отвода» (*гунь*), сила «прилипания» (*чжань*), сила «раскрытия» (*чжэн* [*4*]) и сила «скручивания» (*ли* [*5*]). Сила «отвода» означала отведение по дуге в сторону силы нападающего противника, сила «прилипания» означала спиралевидное движение вперед, вслед за отступающим противником, сила «раскрытия» соответствовала резкому прямому удару с целью быстрого входа в жизненное пространство противника, а сила «скру-

чивания» означала вовлечение силового импульса противника в собств. пространство с целью его подавления.

Эти четыре разновидности «внутр. силы» группируются попарно, поскольку, по канонам кулачного иск-ва, всякое действие уравновешивается противодействием. Так, движение «отвода», чтобы соответствовать наполненному и действенному движению по сфере (спирали), обязательно должно нести в себе потенциал «прилипания», а движение «скручивания» не м.б. полноценным, если не несет в себе заряд «раскрытия», и наоборот. Поэтому принято говорить, что «внутр. сила» пребывает в постоянном «взаимозамещении и взаимопроникновении жесткости и мягкости». Т.о., «целостная сила» проявляется в ритме «собирания» и «разделения» силы: первое соответствует моменту предельной концентрации силы и духа в ударе (и в статических позах), второе — моменту трансформации, перехода к новой фигуре. Целостность внутр. состояния предполагает отчетливое сознание всей «энергетической топографии» тела.

По виду культивируемой «внутр. силы» в традиции *у-шу* различают, в частн., три уровня тренировки. Первый способ именуется «раскрытием внутр. силы» (*мин цзинь*). Этот уровень мастерства предполагает полную сбалансированность и скоординированность движений. В школах *у-шу* он соответствует «работе по квадрату ради обретения срединности» (т.е. достижения центрированности, уравновешенности позы в каждый момент движения). Место его локализации — основание ладони как «кончика» внутр. образа тела. Второй способ занятий, или уровень мастерства, именуется «сокрытием внутр. силы» (*ань цзинь*). Акцент в нем ставится на внутр. свободу и легкость движений. Он означает «работу по сфере ради соответствия внеш. импульсам» и соответствует «наполненности локтя» (что требует, в свою очередь, расслабления ладони). Третий уровень мастерства носит назв. «преображение внутр. силы» (*хуа цзинь*) и характеризуется полной слитностью внутр. состояния и внеш. формы, что означает одухотворенность всех движений, отсутствие физ. усилий, адекватность действий внеш. обстоятельствам, когда «одухотворенная воля проникнута единой *ци* [*Л*]». Стадии «преображения силы» соответствует наполненность плеча и расслабленность ладоней и локтей; «Сила преображения — в туловище», — гласит старинное изречение мастеров *у-шу*. Наконец, «сила чувствования» (*тин цзинь* [*Л*]) относится к дух. состоянию и воспитывается волей.

** *Малявин В.В.* Багуачжан, или Ладонь восьми триграмм. Классическая школа китайского у-шу. М., 1996, с. 51–56.

В.В. Малявин

ЦЗИНЬЛИН БА ЦЗЯ

金陵八家

Цзиньлин ба цзя («восемь мастеров из Цзиньлина») — принятое в истории кит. иск-ва обозначение группы художников XVII в., родившихся или работавших в Цзиньлине (совр. Нанкин). В нее входят: Гун Сянь, Фань Ци, Гао Цэнь, Цзоу Чжэ/Цзи, У Хун, Е Синь, Ху Цзао, Се Сунь.

Гун Сянь (Бань-цянь, Е-и, прозв. Баньму, Баньшань-елао, Саолое-сэн, Чайсэн, Чай-чжанжэнь, Чжуншань-елао. Ок. 1599, Куньшань, пров. Цзянсу, — 1689) — художник, каллиграф, литератор. Жил и работал в основном в Нанкине, зарабатывая на жизнь продажей своих картин. После падения дин. Мин (1644) нек-рое время скрывался в горах, где разбил небольшой сад под названием Баньмуюань (Садик площадью в половину *му*) и взял соответствующий псевдоним. Как живописец работал в жанре *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», развивая стиль **Дун Юаня** (?–962) и его последователей. Создал свою манеру живописи: используя многочисл. штрихи темной и светлой туши, накладывая их несколькими слоями один поверх другого, успешно передавал ощущение влажной свежести пейзажа после дождя. Печати: *Ань цзе тан*, *Бу нэн янь чжай*, *Гун чу ши* и др., всего 9.

Фань Ци (Хуй-гун, прозв. Чжи-гун. 1616, Цзяннин, совр. Нанкин, пров. Цзянсу, — после 1694;) — художник, каллиграф. Раб. в жанрах *шань-шуй* (*хуа*) и *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур»; писал также цветы и травы. В пейзаже заметно влияние сунских и юаньских мастеров, близок в живописи к манере Гун Сяня.

Гао Цэнь (Вэй-шэн, Жун-юань. Раб. в 1643–1679, Цяньтан, совр. Ханчжоу, пров. Чжэцзян) — художник, творивший в жанре пейзажа и в монохромной технике *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц».

Цзоу Чжэ (Фан-лу, прозв. Симинь. Раб. в 1640–1680-е, Усянь, совр. Сучжоу, пров. Цзянсу) — художник и каллиграф, создавал в основном пейзажи, изображая одинокие жилища, затерянные в сосновых лесах. Писал также цветы и травы

в манере «тщательной кисти» **гун-би**. О. Сирен указывает даты жизни: 1636 — ок. 1708. Последний год, по-видимому, определен тем, что нек-рые работы Цзоу Чжэ исследователь датирует либо 1647, либо 1707, отдавая предпочтение посл. варианту. Др. авторы, не подвергая указ. даты сомнению, приходят к выводу о необычайной одаренности Цзоу Чжэ, сумевшего в 12-летнем возрасте создать достойные внимания произведения. У Юй Цзянь-хуа отмечены работы, выполненные, с одной стороны, в 1647/48 и, с др. стороны, в 1679/80. В Шанхайском словаре самые поздние произведения датированы 1683/84. Исходя из этих данных, представляется сомнительным, что Цзоу Чжэ родился в 1636; вероятнее, это произошло ок. 1620. Умер мастер приблизительно в кон. XVII в. Т.о., выбранные выше даты его творч. активности наиб. достоверны. Печать: *Цзоу цзи*.

У Хун (Юань-ду, прозв. Чжуши. Род. в Цзиньси, пров. Цзянси, ум. после 1679) — художник, мастер пейзажа, писал также бамбук и камни. Печать: *Цзян цзо цзян ю цин си цзинь си*.

Е Синь (Жун-му. XVII в., Юньцзянь, совр. Сунцзян, Шанхай) — художник, каллиграф. Прославился в жанре пейзажа. Обычно сперва намечал контурными линиями общ. композицию, что можно заметить даже в законченных произведениях; по манере живописи близок к первому из «восьмерки цзиньлинских мастеров» — Гун Сяню.

Ху Цзао (Ши-гун. сер. XVII в., Цзиньлин, совр. Нанкин, пров. Цзянсу) — художник, поэт. Предпочитал композиции небольшого формата, работая в пейзаже и *хуа-няо* (*хуа*), особенно известен как мастер живописи хризантем.

Се Сунь (прозв. Далин) — художник-пейзажист, по манере близок одному из когорты **Мин сы цзя** («четыре [великих] мастера [периода] Мин») — **Вэнь Чжэн-мину** (1470–1559).

Общими чертами тв-ва этих живописцев были отказ от прямого копирования классич. образцов и обращение к природе как источнику худ. вдохновения. «Восемь мастеров из Цзиньлина» в основном нигде не служили, вели уединенную жизнь, зарабатывая продажей своих произведений, состояли между собой в дружеских отношениях и, собираясь вместе, проводили время в беседах об иск-ве и чтении стихов.

См. лит-ру к ст. **Сяо сы Ван**.

В.Л. Сычёв

ЦЗИНЬ НУН

金農

Цзинь Нун, Шоу-мэнь, прозв. Байэръянь-тяньфу-вэн, Байянь-вэн, Гуцюань, Дунсинь, Дунсинь-сяньшэн, Кумэй-хэчжу и др. 1687, Жэньхэ (совр. Ханчжоу, пров. Чжэцзян) — 1763/4. Изв. художник, каллиграф, поэт. Занялся живописью в возрасте 53 лет, предпочитал композиции небольшого формата; писал пейзажи, бамбук, лошадей, обращался также к буд. сюжетам; никогда и нигде не служил.

Печати: *Бу и сань лао*, *Гуан фэн цзи юэ*, *И жи цин сянь и жи сянь*, *И мао и лай чжи цзо*, *Лун ху дин мао*, *Ну ли цзя цань фань* и др.

См. лит-ру к ст. **Ван Ши-шэнь**.

В.Л. Сычёв

ЦЗИНЬ ШАНЬ

金山

Цзинь Шань. 1911–1982. Наст. имя Чжао Мо. Режиссер, актер театра и кино, драматург, сценарист. Учился рисованию, играл на любительской сцене в остросоциальных спектаклях «синеблузников». В 1935 основал театр. об-во «Дунфан» («Восток») и вел курс актерского мастерства, а в созданном в том же году Шанхайском об-ве любителей театра начал ставить заруб. классику. Снискал себе громкую актерскую славу, сыграв сановника XIX в. **Ли Хун-чжана** (см. т. 4) в спектакле по пьесе **Ся Яня** «Сай Цзинь-хуа», следуя советам режиссера **Хун Шэня** о том, что зритель не должен воспринимать отрицательного персонажа лишь по внешним проявлениям и необходимо «играть не пьесу, а человека».

В период войны с Японией (1937–1945) Цзинь Шань возглавил одну из шанхайских передвижных «театральных бригад за спасение родины», а также вел патриотич. пропаганду среди кит. эмигрантов в Гонконге, Вьетнаме, Сингапуре, Малайе. В 1941 поставил в Гонконге пьесу Ф. Вольфа «Мамэнь цзяошоу» («Профессор Мамлок»), где сыграл заглавного героя. Резонанс в кругах патриотич. интеллиген-

ции вызвало его исполнение роли древнего поэта **Цюй Юаня** (см. т. 3) в одноименной пьесе **Го Мо-жо** (см. т. 3, 4) в 1942 в Чунцине. После 1949 исполнял гл. роли в спектаклях «Павел Корчагин», «Ваньния шушу» («Дядя Ваня»), «Хунсэ фэнбао» («Красный ураган»; автор и режиссер), ставил пьесы «Красавицы» и «Принцесса Вэнь Чэн» **Тянь Ханя** (см. также т. 3), «Шанхай янь ся» («Под крышами Шанхая») Ся Яня, «Ли Сю-чэн» **Ян Хань-шэна** и др.

В кино начал сниматься в 1930-е, играл в фильмах «Куан е» («Безумная ночь» — экранизация спектакля «Ревизор», поставленного по пьесе Гоголя, в к-ром также играл главную роль), «Банье гэшэн» («Песни в полночь»). В 1948 поставил фильм «Сунхуацзян шан» («На реке Сунгари») по своему сценарию, в 1959 — фильмы «Баофэнъюй» («Буря») по своей пьесе «Красный ураган», «Пик желтых цветов», в следующем году — «Шисаньлин шуйкуан» («Симфония Шисаньлинского водохранилища»). В период **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4) подвергся репрессиям, более 7 лет просидел в тюрьме. В целом в его активе до 50 поставленных и сыгранных спектаклей, пять фильмов, 15 пьес и сценариев. Занимал посты зам. пред. Союза театр. деятелей Китая, директора Центр. театрального ин-та.

** *Чжао Юнь-шэн.* Хуацзюй хуанди Цзинь Шань чжуань (Император театра разговорной драмы. Биография Цзинь Шаня). Пекин, 1987.

И.В. Гайда

ЦЗЭН ХОУ И МУ

曾侯乙墓

Цзэн Хоу И му — усыпальница цзэнского князя И, один из важнейших археологич. памятников Китая сер. эпохи Чжоу (XII/XI–III вв. до н.э.).

Хоу И — посмертный титул (нередко переводится как «маркиз») правителя (ум. 433 до н.э.) крохотного княжества Цзэн, существовавшего в 1-й пол. эпохи Чжоу в бассейне среднего течения р. Янцзы (северо-восток совр. пров. Хубэй, уезд Суйсянь) и бывшего вассалом могуществ. южного царства Чу (Чу-го, XI–III вв. до н.э.). Поэтому принято считать, что вещи погребального инвентаря князя И надежно представляют чуское иск-во кон. VI — нач. V в. до н.э. (см. **Чу-го ды ишу**)

Гробница князя И — впечатляющее сооружение площадью в 220 кв. м, находящееся на глубине 13 м и образованное четырьмя помещениями: погребальной камерой, предваряемой центральным, «парадным», отсеком и двумя боковыми «комнатами», одна из к-рых служила хранилищем оружия и деталей колесниц. Тело князя покоилось в деревянном лаковом саркофаге, украшенном росписью, еще 13 пустых гробов, с расписным лаковым покрытием, были обнаружены в др. боковом отсеке. Эти находки являются древнейшими полностью сохранившимися изделиями такого рода, позволяющими судить об уровне развития и степени худ. совершенства чуского лакового производства (см. Общ. разд. **Лак**). Росписи, выполненные многоцветными лаками, образуют сложные сюжетные композиции на религиозно-мифологич. темы, в т.ч. изображения антропоморфных и зооморфных фантастич. существ. Фигуры на одном из гробов в наст. время считаются наиб. ранними изображениями двух персонажей из набора духов стран света (т.наз. четыре духа, *сы шэнь*) — Бирюзовым драконом (**Цин-лун**) и Белым тигром (**Бай-ху**; обе ст. см. т. 2), покровителями Востока и Запада соответственно.

Осн. место в погребальном инвентаре занимали бронзовые изделия, включавшие 200 предметов (общим весом 10 т), среди них — 140 сосудов и 40 мечей. Бронзовые сосуды признаны лучшими сравнительно с др. найденными до сих пор артефактами образцами чуской литой бронзы, выполненной в т.наз. технике утраченного воска.

Кроме сосудов в усыпальнице была найдена бронзовая скульптура фантастич. «птицы» (выс. 143,5 см, вес 38,4 кг), похожей на цаплю с тонкой вытянутой шеей, переходящей в фигуру другой птицы, к-рую венчают раскидистые оленьи рога. Рога, голова, шея и когти существа инкрустированы золотом, туловище и крылья — бирюзой. «Птица» стоит на плоской подставке квадратной формы, имитирующей ковер с орнаментом, переданным в низком рельефе и состоящим из стилизованных изображений змей, птиц и облаков. Служившее, видимо, подставкой для спец. ритуального муз. барабана, к-рый подвешивался к «рогам», это произведение выступает уникальным для иск-ва того времени образцом монументальной металлич. скульптуры и одновременно

является одним из древнейших предметов, выполненных в технике инкрустированной бронзы (см. Общ. разд. **Бронза**).

Бронзовые вещи дополнены многочисл. лаковой утварью — посудой, шкатулками и др. предметами, образующими самую представительную «коллекцию» лаковых изделий того времени. Примечательно присутствие зооморфных скульптурных форм, напр., коробочки для хранения благовоний в виде утки. В отличие от бронзовой «птицы» эта статуэтка выполнена в иной манере — все детали облика утки, включая нюансы оперения, переданы росписью, дополняющей скульптурную форму. Т.о., в чуской худ. культуре наряду с фантазийным направлением в русле «анималистического стиля» наблюдается также присутствие «реалистического» направления.

Интересным образцом ювелирного иск-ва царства Чу (и эпохи Чжоу в целом) является комплект украшений, нашиваемых на одежду, к-рый составляли 11 золотых бляшек, в т.ч. семь — круглых (диаметр 15,2 см), остальные — треугольной или прямоугольной формы. Все они выполнены в технике литья либо проработаны чеканным узором, имитирующим литье. Этот набор, во-первых, служит дополнительным подтверждением особой популярности золота в культуре Чу. Во-вторых, демонстрирует уровень развития местного ювелирного дела. В-третьих, указывает на то, что золотых дел мастера использовали не только литье, но и чеканку — принципиальная новация в способах работы с металлом по сравнению с бронзолитейным производством, в к-ром господствовала техника литья.

Самым своеобразным изделием в составе погребального инвентаря князя И является набор из 64 колоколов разл. размеров, представляющий собой полный и совершенный образец др.-кит. муз. инструмента *бянь-чжун*. В наст. время известна серия подобных наборов, но значительно меньших по составу. Колокола князя И подвешены к семи резным, покрытым лаком перекладинам, образующим три яруса. Опорами перекладин служат шесть бронзовых статуй в виде стоящего человека, три нижних приближаются по размеру (выс. 75 см) к монументальной скульптуре. Скульптуры отличаются определенной статичностью и несколько условны, хотя пропорции человеч. тела переданы адекватно, а детали внеш. облика реалистичны и тщательно проработаны. Следовательно, в худ. тв-ве царства Чу были освоены навыки исполнения монументальной бронзовой скульптуры и антропоморфных изображений.

Несмотря на отдельные формально-стилистич. совпадения изделий из усыпальницы князя И с аналогичными им вещами из центр. регионов древнего Китая (р-ны бассейна р. Хуанхэ), они обладают очевидным своеобразием, подтверждая тем самым гипотезу о культурной самостоятельности южнокитайского иск-ва.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; Цзэн Хоу И му (Гробница князя И, [правителя царства] Цзэн). Т. 1–2. Пекин, 1989; *Чжан Чжэн-мин.* Чу вэньхуа ши (История культуры [царства] Чу). Шанхай, 1987; Чжунго да байкэ цюаньшу (Энциклопедия китайской археологии). Пекин–Шанхай, 1986–1988; *Fontein J., Wu Tung.* Unearthing China's Past. Bost., 1973; From Neolithic Cultures to the T'ang Dynasty. Recent Discoveries // Arts of China. Vol. 1. Tokyo, 1968; *Lawton Th.* Chinese Art of the Warring States Period. Change and Continuity. Wash., 1982; *Li Xueqin.* Chinese Bronzes. A General Introduction. Beijing, 1995; Mysteries of Ancient China. New Discoveries from the Early Dynasties / Ed. by J. Rawson. L., 1996; New Perspective on Chu Culture during the Eastern Zhou Period / Ed. by Th. Lawton. Wash., 1991.

М.Е. Кравцова

ЦЗЮАНЬ

卷

Цзюань — «свиток». Значительная часть памятников кит. каллиграфии и живописи выполнена из шелка или бумаги и смонтирована в виде свитка. Формат нуждается в спец. условиях хранения и рассчитан на особую культуру созерцания, обратную зап. визуальным навыкам обращения с графическим листом или станковой картиной. Вопрос о генезисе кит. свитка остается открытым. Возможно, в период Чжань-го (475–221 до н.э.) параллельно существовали складные и сворачивающиеся свитки. Варианты монтировок сворачиваемых свитков появлялись по мере распространения бумаги. Формирование осн. конструктивных элементов и эстетич. признаков традиц. типа свитка началось в эпоху Хань (206 до н.э. — 220 н.э.), продолжалось на протяжении IV–VI вв. и к нач. правления дин. Тан (618–907) было завершено. Осн. конструктивные решения возникли уже при дин. Западная Хань (206 до н.э. — 8 н.э.).

Структура свитка обладает рядом как позитивных, так и негативных свойств. Идентичность оформительских материалов основе монтируемых памятников, несмотря на хрупкость бумаги и ткани, способствовала сохранению каллиграфич. и живописных шедевров выдающихся мастеров династий Цзинь (265–420), Тан и Сун (960–1279). Кит. мастера сделали структуру свитка многослойной, укрепив

хрупкую основу оригинала слоем дублировочной бумаги и листами т.наз. «сдвоенного задника» (*фу-бэй*). Трехслойная структура (оригинал – дублировочный слой – задник) обеспечивает свитку функционально приемлемую прочность.

Различают горизонтальные (настольные) и вертикальные (настенные) свитки. Монтируя произведение, его помещают в т.наз. «средник» (*синь* [*1*]), верхнее (*тянь-тоу*) и нижнее (*ди-тоу*) поля занимают большую часть длины вертикального свитка и являются осн. конструктивными элементами оформления. В горизонтальном настенном свитке им соответствуют боковые вертикальные поля (*цянь хоу ли-чжу*). Боковые поля (*бянь* [*6*]) вертикальных свитков обычно у́же, чем горизонтальных. В сложенном виде вертикальный свиток наматывается на нижний круглый валик (*ди-гань*); при экспонировании он подвешиваются за шнур (*тао-дай*), к-рый с помощью металлических петель крепится к плоскому верхнему древку (*тянь-гань*). За этот же шнур свиток тянут в процессе его разворачивания. Горизонтальный свиток монтируется в двух вариантах, различающихся шириной обрамления краев. Такой свиток разворачивают за правое древко, к к-рому прикреплена лента (*дай* [*1*]) с застежкой (*бе-цзы*). Вслед за начальным полем (*тянь-тоу*) следует введение (*ин-шоу*), далее помещается каллиграфич. или живописный средник, а затем послесловие (*ти-ба*) и длинная хвостовая часть (*вэй-цзы* [*1*]), прикрепляемая к валику свитка. Все эти участки отделены друг от друга полями (*гэ-цзе*).

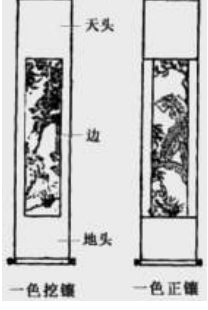
Горизонтальный свиток, предназначенный для рассматривания на столе, называется *хэн-цзюань* и является самым древним. Вероятнее всего, его форма с бумажным или шелковым средником восходит к свиткам на планках II–I тыс. до н.э. Если обычный размер горизонтального свитка по высоте колеблется от 29 до 40 см, то его длина может быть от 120–140 см до 35 м. Свиток поэтапно разворачивается справа налево. Полный цикл просмотра связан как с разматыванием свитка, так и с его обратной намоткой на валик и занимает не один час. В связи с этим композиции живописных произведений создаются с учетом их двукратного рассмотрения: сначала справа налево, затем слева направо, при направленности взгляда зрителя сверху вниз. Если живописная композиция не поделена автором на фрагменты, то учитывается вероятность ее произвольной фрагментизации зрителем в процессе осмотра свитка.

У вертикального свитка два синонимичных обозначения: *фу* [*22*] («узкое полотнище») и *чжоу* [*5*] («валик для намотки свитка»). В отличие от горизонтального у валика вертикального свитка с двух концов имеются две выступающие ручки. Первые вертикальные живописные свитки появились при дин. Тан, тогда как самые ранние каллиграфич. свитки известны только с дин. Сун. Традиц. размеры и пропорции свитков антропомерны и рассчитаны на помещения средней площади, каковыми являлись кабинеты и покои в жилых комплексах. Обычная ширина вертикального свитка — от 30 до 40 см (иногда до 60–90 см), а длина — от 100 до 130 см (иногда до 200 см). Соотношение ширины и длины — 1:3 или 1:4, реже — 1:2 или 1:5.

Вертикальные свитки, так же как и горизонтальные, рассчитаны на двунаправленный вектор просмотра. По мере разворачивания свитка зритель вначале видит верхнюю часть композиции, затем центральную и нижнюю. В процессе сворачивания свитка его рассматривание происходит в обратной последовательности, что усиливает эстетич. переживание и способствует более прочному запоминанию худ. информации.

Помимо вертикальных настенных свитков существует вариант настенного горизонтального свитка *хэн-фу* («поперечное полотнище») с пропорциями сторон 2:1. В этом случае оба древка имеют плоскую форму и располагаются на стене вертикально.

К свиткам отвесного размещения и временной экспозиции относятся парные вертикальные свитки, к-рые вывешиваются по сторонам от центр. крупноформатного произведения в залах, а также на дверных косяках. Такие свитки называются *лянь* [*2*] («звенья»), *дуй-лянь* («парные звенья»), *дуй-цзы* («парные иероглифы»). Парные свитки приобрели популярность в периоды Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911). Они позволяли выделять композиционные оси в убранстве помещений и выдерживать принцип симметрии, создававший необходимую для кит. чувства комфорта уравновешенность всех элементов интерьера.



Все типы свитков временного экспонирования подлежат регулярной замене. При длительном пребывании свитка в отвесном состоянии происходит не только его загрязнение, но и перенапряжение волокон материалов, их пересыхание. В разработанной в Китае культуре временного экспонирования учитывается и фактор притупления восприятия произведения при его постоянной развеске. Если расстановка мебели, светильников, цветов в горшках и т.д. была стационарной и прописывалась рецептами геомантии (см. **Фэн-шуй**), то настенные свитки вносили в это постоянство необходимые изменения, обновляя восприятие интерьера.

В свернутом виде свитки по одному или несколько помещаются в спец. чехлы *(чжи* [*28*]), в к-рых они хранятся в плетеных коробах или непосредственно на полках стеллажей или спец. шкафов. Судя по тому, что слово *чжи* [*28*] включено в словарь **«Шо вэнь цзе цзы»** («Изъяснение знаков и толкование иероглифов»; см. т. 3), чехлы были распространены уже в эпоху Хань. Назначение чехлов было двояким. Во-первых, они предохраняли свитки от повреждений, в то время как их клали или снимали с полки. Во-вторых, благодаря чехлам свитки не рассыпались по полке, а лежали ровными стопками. Так как чехлы шились из тканей (шелк, атлас, хлопок), то они не затрудняли вентиляцию свитков, что было весьма важно для сохранности памятников. Нек-рые особо ценные произведения коллекционеры хранили в спец. продолговатых шкатулках из сандалового дерева, фарфора, лака, др. материалов, что требовало дополнительного проветривания свитка.

Помимо свитков, предназначенных для временной экспозиции, каллиграфич. и живописные произведения монтировались и стационарным образом на ширмах, экранах и панно. Хотя письменные и изобр. источники свидетельствуют о существовании экранов и ширм с каллиграфией и живописью с первых веков н.э., из-за пагубных условий эксплуатации совр. музейные собрания располагают памятниками не ранее дин. Цин.

Каллиграфич. и живописные произведения монтируются на экраны (*пин* [*3*]), как напольные, так и настольные, чаще всего ими украшают четырех-, шести- или 12-створчатые ширмы (*сы пин*, *лю пин*, *ши эр пин* соответственно). Начиная с периода Мин вплоть до XX в. каллиграфия и живопись на ширмах были популярны среди мастеров, к-рых привлекала задача создания ансамбля из неск. произведений. Горизонтальные настенные панно (*хэн-пи*) помещаются над свитками *чжун-тан* или дверными и оконными проемами. К настенным панно среднего размера относятся т.наз. *доу-фан* — каллиграфич. или живописные прямоугольные произведения, камерный формат к-рых имеет сравнительно позднее происхождение и приобрел особую популярность у каллиграфов XX в.

В XIX–XX вв. получила распространение *цзин-пянь* («открытка за стеклом»), к-рая вешается на стену или ставится на письменный стол. Произведение может быть как вертикальным, так и горизонтальным. Веера *фэн* [*1*] можно отнести к смешанному типу экспозиции. Веера типа опахал были известны в глубокой древности. При дин. Тан уже существует устойчивая традиция декорирования вееров с внеш. стороны росписью, а с внутр. — каллиграфией. Этот обычай переходит затем на складные веера, к-рые появляются при кит. дворе в период Северной Сун (960–1127). В эпоху Мин и позже мода на складные веера с каллиграфией становится всеобщей. Выдающиеся каллиграфы нередко в паре с прославленными художниками украшали складные веера или опахала. Такие веера не столько использовали по прямому назначению, сколько украшали ими интерьер, а когда они ветшали, их перемонтировали в альбомы. Альбомный лист (*цэ-е*) приобрел широкую популярность в периоды Мин–Цин. Альбомная серия может состоять из 6–30 листов и иногда доходить до 100. Автором серии является один мастер или же группа каллиграфов и живописцев, объединенных единой творч. задачей. К альбомному типу кит. авторы причисляют подборки коллекционеров, монтировавших в альбом произведения неск. авторов. Случалось, что сильно обветшавшие вертикальные и горизонтальные свитки разрезались антикварами на части, наиб. сохранившиеся из к-рых оформлялись как альбом, поэтому в последующих описаниях они фигурируют под термином *цэ-е*.

Большую часть времени свитки находились в хранилищах. Постоянно в интерьере располагались только произведения, выполненные на экранах и ширмах. Свитки же вывешивались эпизодически. Прежде чем прикоснуться к свитку, коллекционер и его гости обязательно мыли руки. Последнее входило в принятый среди эстетов ритуал общения со свитками, включавший также воскурение благовоний, игру на *цине* [*3*] и стихосложение. См. также ст. **Традиционная техника живописи на свитках** в Общ. разд.

** *Белозёрова В.Г.* Китайский свиток. М., 1995; *Фэн Пэн-шэн.* Чжунго шухуа чжуанбяо гайшо (Руководство по оформлению произведений китайской каллиграфии и живописи). Шанхай, 1980.

В.Г. Белозёрова

ЦЗЮЙ-ЖАНЬ

巨然

Цзюй-жань (вар. Цзюй Жань, буд. монашеское имя, подлинное имя не известно). Уроженец местности Цзяннин (на терр. совр. г. Нанкин, пров Цзянсу), один из ведущих художников-пейзажистов X в.

Наиб. полные сведения о жизни и тв-ве Цзюй-жаня сообщаются в знаменитом трактате **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал») Го Жо-сюя (XI в.). Первоначально Цзюй-жань был монахом буд. монастыря Кайюаньсы в окрестностях г. Цзиньлин (р-н совр. г. Нанкина), столицы царства Южное Тан (937–975) эпохи Пяти династий (907–960), где, возможно, и стал заниматься живописью. Затем, не слагая с себя монашеский обет, нек-рое время жил при дворе Южного Тан, прошел курс обучения живописному мастерству у прославленного пейзажиста того времени **Дун Юаня**. После утверждения дин. Северная Сун (960–1127) и завоевания ее армией царства Южное Тан Цзюй-жань переехал в новую столицу Китая (г. Бяньлян, на месте совр. г. Кайфэн, пров. Хэнань) и продолжил карьеру придворного живописца, формально по-прежнему оставаясь в статусе монашествующего. Известно, что именно ему было доверено расписать пейзажными композициями стены парадного помещения Академии живописи (**Хуа-юань**) — Нефритового зала (Юйтан).

Станковая живопись Цзюй-жаня известна благодаря двум осн. произведениям, сохранившимся в копиях XI –XII вв., выполненных тушью по шелку, и хранящимся в коллекции Нац. музея Гугун (г. Тайбэй): «Цэн я цун шу ту» («Горные кручи и кущи деревьев», 144,1×55,4 см) и «Цю шань вэнь дао ту» («В осенних горах вопрошаю [о] Дао», вар. «Поиски Дао в осенних горах», 156,2×78,1 см). Первая из этих картин является, возможно, частью более масштабной худ. композиции. По содержанию и стилистике она выдержана в манере пейзажей Дун Юаня, повторяя типичный для его работ ландшафт, образованный речным потоком, теряющимися в тумане холмистыми горными цепями и лесными зарослями. Картина «Цю шань вэнь дао ту», напротив, демонстрирует заметную морфологич. близость к альтернативному стилистич. направлению в кит. пейзажной живописи *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», к-рое, зародившись в эпоху Тан (618–907) и оформившись в тв-ве **Цзин Хао** и ряда пейзажистов нач. X в. (**Гуань Туна**, **Ли Чэна**, **Фань Куаня**), заняло господств. положение в академич. школе эпохи Северная Сун. Это альтернативное направление, получившее у последующих теоретиков (в т.ч. **Дун Ци-чана**) назв. «северная школа» (*бэй-цзун*; см. **Нань-бэй-цзун**), в совр. кит. искусствоведении известно как «северное пейзажное направление» (*бэйфан-шаньшуй-хуапай*), а в европ. лит-ре — как «панорамно-монументальный» стиль. Почти все пространство второго из двух свитков Цзюй-жаня заполнено фронтальным изображением вздымающейся к небу горы со складчатыми и густо заросшими склонами. Передний план, выделенный и максимально приближенный к зрителю, занимают каменные глыбы, перемежающиеся корявыми деревьями в стиле Ли Чэна. Художник настойчиво добивается эффекта «подвижной» точки зрения, «наращивая» массу горы снизу вверх и заставляя взгляд зрителя перемещаться от подножия к вершине, «уводя» его вслед за петляющей тропинкой в самую глубь массива и затем вновь «возвращая» на открытое пространство вблизи горной вершины. Несмотря на перечисленные совпадения с ключевыми для «панорамно-монументального» пейзажа художественно-композиционными принципами, картина обладает рядом важных оригинальных технико-стилистич. особенностей. Так, массив горы и все составляющие его скальные образования, имея плавные очертания, выполнены не контурными линиями, а посредством точечных приемов, создающих эффект легкой просвечивающей дымки, окутывающей пейзаж. В сходной манере написаны еще два свитка, к-рые в наст. время считаются вариациями на тему произведений этого мастера или авторскими творениями его последователей, живших предположительно уже в эпоху Юань (1271–1368): «Вань хо сун фэн ту» («Ветер [среди] сосен [над] десятью тысячами горных расщелин», 200,7×72 см, шелк, тушь, Шанхайский худ. музей) и «Си шань цзянь жо ту» («Потоки, горы и вьющиеся растения», 185,4×57,5 см, шелк, тушь, Калифорнийский музей искусств).

По мнению старых кит. теоретиков и совр. искусствоведов, технико-стилистич. новации пейзажей Цзюй-жаня, принципиально расходящиеся с формальными признаками «панорамно-монументального» стиля, позволяют рассматривать тв-во художника в качестве основы для формирования второго генерального направления в стилистике кит. традиц. пейзажа — «южной» школы (*нань-цзун*, в совр. терминологии — «южного пейзажного направления», *наньфан-шаньшуй-хуапай*), где оно составляет «промежуточный» этап между манерой Дун Юаня и последующими стилистич. вариациями, напр., «облачно-туманным» стилем (*юньу-яньай*), разработанным **Ми Фу**.

* *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978. ** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р., Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 3. Пекин, 1986; Чжунго хуйхуа цюаньцзи (Полное собрание произведений китайской живописи). Т. 2. Ханчжоу, 1999; Шанхай боугуань цзанпинь хуа (Шедевры собрания Шанхайского музея). Шанхай, 2004; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; The Shanghai Museum of Art / Ed. by Zhen Zhiyu. N.Y., 1981; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1, 3. L., 1958; *Sullivan M.* Symbols of Eternity: Landscape Painting in China. Stanf., 1979.

М.Е. Кравцова

ЦЗЮЛУНБИ

九龍壁

Цзюлунби («стена девяти драконов») — экран-оберег с изображением пятикоготных драконов, расположенный напротив входа в императорский парк. В кит. архитектурном иск-ве орнамент и декоративные элементы не только выполняли эстетич. функции, но и выражали этич. ценности об-ва. Характерной чертой декора и орнамента классич. кит. зданий является широкое использование образов мифич. существ и священных животных. Главенствующее положение среди них занимал дракон (**лун**; см. также т. 2), изображения к-рого — осн. мотив орнаментации и декора императорских дворцов, гл. храмов империи и погребальных комплексов. Никому, кроме императора, не разрешалось использовать мотив пятикоготного дракона в качестве орнамента или декора. Начиная с эпохи Сун характерным для парадных и культовых построек становится массивный конек крыши с акротериями на углах в виде голов драконов. У могил императоров последней дин. Цин (1644–1911) выстроился стройный ряд арок **пайлоу**, большие плоскости к-рых покрыты резьбой с мотивами символа императорской власти — дракона, парящего в облаках. Перед воротами Тяньаньмэнь (Врата Небесного спокойствия) в Пекине (**Бэйцзин**) возвышаются две монументальные колонны *хуабяо*, высеченные из белого мрамора и украшенные искусными резными изображениями летящих в облаках драконов. Многочисл. изображения дракона украшают здания императорского дворца **Гугун**.

Цзюлунби относится к типу «отражательных стен» *ин би* (отдельно стоящая толстая стена, воздвигавшаяся перед гл. входом и считавшаяся препятствием для проникновения в жилище злых духов). Вместе с тем подобная стена служила декоративным элементом императорских дворцов и парков и резиденций наместников императора на местах. Самые знаменитые *цзюлунби* сохранились в Датуне и Пекине.

В Датуне «стена девяти драконов», выдающийся памятник арх-ры раннеминского периода, находилась непосредственно за парадными южными воротами и выполняла свою осн. функцию оберега, охраняющего от «злых духов» вход в резиденцию генерал-губернатора Чжу Гуя, 13-го сына имп. Тайцзу (**Чжу Юань-чжан**, прав. 1368–1398; см. т. 4), основателя дин. Мин. Условно композиция стены (дл. 45,5, выс. 8, шир. 2,02 м) состоит из трех частей: массивное основание в виде профилированного стилобата типа **сюймицзо** высотой 2,09 м, собственно тело стены высотой 3,72 м и завершающая композицию глазурованная черепичная крыша. Обращенная к югу плоскость облицована 426 многоцветными глазурованными плитками спец. обжига. Рельефные изображения девяти драконов, парящих в облаках или резвящихся в морских волнах, по левому и правому краям стены обрамлены орнаментом с изображениями солнца и луны. Желтый дракон, изображенный анфас (*чжэн-лун*), служит средоточием «отражательной стены» и находится на центр. оси ансамбля резиденции. По обе стороны от центр. дракона расположились профильные изображения движущихся (*син-лун*) или летящих (*фэй-лун*) драконов. Они раскрашены в разл. оттенки желтого, от бледного до насыщенного, и в пурпурный цвет. Выразительные фигуры драконов, изображения гор, камней, вод и трав и богатая палитра красок делают композицию стены целостной, динамичной и яркой.

Две сохранившиеся до наших дней «стены девяти драконов» находятся в Пекине. Одна из них (дл. 27, выс. 5, шир. 1,2 м) возведена в сев.-вост. части дворца **Гугун** в 1417 и выполняет гл. обр. декоративно-символическую функцию. Корпус стены полностью облицован глазурованными разноцветными плитками. Композиционное и колористическое мастерство проявилось в сочетании сложных узоров орнамента и выразительных фигур девяти разноцветных драконов (желтого, синего, белого и пурпурного), извивающихся в облаках и волнах

на фоне синего неба и темно-зеленой воды. Зеленое основание стены украшенно ярким желтым орнаментом, главным мотивом к-рого служит цветок лотоса. Другая знаменитая «стена девяти драконов» (дл. 27, выс. 5, шир. 1,2 м) в Пекине украшает парк Бэйхай (Северное море). Облицованная 424 разноцветными глазурованными плитками, стена завершена изящной черепичной кровлей. Отличительные особенности этого памятника XVIII в. — двустороннее четкое изображение девяти динамично движущихся драконов, играющих с жемчужинами, а также богатая колористическая гамма, основанная на использовании желтого, фиолетового, белого, голубого, красного, зеленого и темно-синего цветов.

** Всеобщая история архитектуры. Т. 9. М.–Л., 1971; *Сидихменов В.Я.* Китай: страницы прошлого. М., 1987; *он же.* Маньчжурские правители Китая. М., 1985; *Сюй Жэнь-сян.* Шэньлун цюйтань (Занимательные истории о волшебном драконе). Пекин, 1988; Чжунго дабайкэ цюаньшу. Цзяньчжу, юаньлинь, чэнши гуйхуа (Большая китайская энциклопедия. Архитектура, садово-парковое искусство, градостроительство). Пекин–Шанхай, 1988.

Н.Ю. Демидо

ЦЗЯН ВЭНЬ

姜文

Цзян Вэнь, Цзян Сяо-цзюнь. Род. в 1963, пров. Хэбэй. Актер, режиссер. Окончил актерский ф-т Центрального театрального ин-та. Работал в Молодежном худ. театре. Снимался в фильмах: «Модай хуанхоу» («Последняя императрица»; роль **Пу И**; см. т. 4), «Фужун чжэнь» («Поселок Лотосов»; приз на конкурсе «Сто цветов»), «Хун гаолян» («Красный гаолян»; роль «моего деда»), «Чунь Тао» (приз на конкурсе «Сто цветов»), «Бэньмин нянь» («Год судьбы»), «Ли Лянь-ин», «Цинь сун» («Ода империи Цинь»), «Ю хуа хаохао шо» («Если есть что сказать — говори»), «Люй ча» («Зеленый чай»). Поставил фильмы: «Янгуан цаньлань ды жицзы» («Дни яркого солнца», 1994), «Гуйцзы лайла» («Дьяволы на пороге», 2000, Гран-при Каннского фестиваля; был запрещен в Китае, и Цзян Вэнь семь лет не имел права работать в кино). В 2008 поставил фильм «И все-таки солнце взойдет» в необычной для кино КНР сюрреалистической манере.

** *Торопцев С.А.* Гаоляновое «поле свободы» // Новое время. 2000, № 31; *он же.* Международный бренд «Китайский кинорежиссер Чжан Имоу» (гл. о Цзян Вэне). М., 2008; *Ли Эр-вэй.* Ханьцзы Цзянь Вэнь (Добрый молодец Цзян Вэнь). Шэньян, 1998.

С.А. Торопцев

ЦЗЯН ЧЖАО-ХЭ

蔣兆和

Цзян Чжао-хэ. 1904, пров. Сычуань, — 1986. Художник. Писал в жанре *жэнь-у* («люди»). Получив первые навыки в каллиграфии и живописи от отца, вскоре начал зарабатывать изготовлением ремесленных портретов и театр. декораций. В 1920-е в Шанхае обратился к освоению техники европ. живописи маслом и станковой скульптуры. Занимался преподаванием в Нанкине и Шанхае (орнамент, рисунок). С 1935 жил и работал в Пекине, с 1949 профессор Центр. академии художеств.

Успешно продолжил начатое **Сюй Бэй-хуном** сближение европ. и кит. художественных традиций, слияние условного каллиграфизированного языка, присущего поэтике нац. живописи *го-хуа*, с живой непосредственностью и психологичностью европ. этюдной зарисовки, построенной на применении светотеневых отношений. Создав новую школу портретной живописи, стремился к сближению худ. языка своих произведений с традициями синтеза литературы, живописи и каллиграфии направления **вэньжэнь-хуа**. Среди наиболее известных работ — монументальный многофигурный горизонтальный свиток-панно «Люминь ту» («Беженцы», 1942–1943), а также большая портретная галерея деятелей классич. кит. культуры, науки и искусства (50-е, затем 70-е гг.).

** *Виноградова Н.А.* Цзян Чжао-хэ. М., 1959; *Соколов С.Н.* Памяти выдающегося китайского художника // Искусство. 1986, № 11; *Лю Си-линь.* Ихай чуньцю (Биография Цзян Чжао-хэ). Шанхай, 1983.

С.Н. Соколов-Ремизов

ЦЗЯО ЦЗЮЙ-ИНЬ

焦菊隱

Цзяо Цзюй-инь. 1905, Тяньцзинь, — 1966. Театр. режиссер, педагог. Учился в ун-те Яньцзин (Пекин), переводил заруб. пьесы, пробовал себя в поэзии. В 1930–1935 руководил Специальным училищем театра *сицюй* Пекина, где ввел новую систему подготовки актеров, сочетающую обучение традиц. приемам старого театра и изучение общеобразовательных предметов. В 1935–1938, стажируясь во Франции, Цзяо Цзюй-инь защитил докторскую дис. на тему «Современный театр Китая» и писал работы по истории театра. В годы антияпон. войны (1937–1945), возвратившись в Китай, преподавал историю лит-ры в ун-те пров. Гуанси, поставил там ряд спектаклей. В 1941–1945 преподавал в Гос. театральном училище, ставил пьесы **Ся Яня**, **Цао Юя** (см. также т. 3), «Гамлет» Шекспира и др., перевел книгу воспоминаний В. Немировича-Данченко, сб. пьес А. Чехова.

В 1946 по приезде в Пекин стал деканом ф-та иностр. языков Пекинского пед. ин-та. Сотрудничая с созданным в 1947 Дворцом искусств Пекина (где были отд-ния театра, кино, изобр. иск-ва, музыки, хореографии), осуществлял постановки и для театра разговорной драмы («Под крышами Шанхая» Ся Яня), и для театра пекинской муз. драмы (**цзинцзюй**) — «Веер с персиковыми цветами» Оуян Юй-цяня и «Ромео и Джульетта» (одна из первых в Китае попыток постановки Шекспира средствами традиц. театра). В 1949 ввел в программу обучения на ф-те театра и музыки Пекинского пед. ин-та курсы «Система Станиславского» и «Общие сведения о зап. театре».

В первые годы после образования КНР Цзяо Цзюй-инь ставил спектакли в театрах разных видов — оперного («Девять одеяний»), разговорной драмы. В 1952 был назначен зам. директора Пекинского народного худ. театра, а в 1955 стал его гл. режиссером. В творч. деятельности стремился расширять диапазон режиссерских приемов, использовать опыт и традиции нац. театра *сицюй*. Этой идеей проникнуты его работы «Нац. форма и нац. стиль театра разговорной драмы», «Сохранять нормы, отказываться от норм, творить нормы» и др. Под знаком новаторских поисков были созданы спектакли по «новым историческим пьесам»: «Ху фу» («Тигровый знак»), «У Цзэ-тянь», «Цай Вэнь-цзи» **Го Можо** (см. т. 3, 4), «Гуань Хань-цин» **Тянь Ханя** (см. также т. 3), «Желчь и меч» и «Ясный день» Цао Юя, сохраняющиеся в репертуаре и поныне «Чайная» **Лао Шэ** (см. т. 3), «Испытания» Ся Яня и др. В 1960 был назначен руководителем ф-та режиссуры Пекинского ин-та искусств. В годы «культурной революции» подвергся репрессиям и погиб.

** *Су Минь и др.* Лунь Цзяо Цзюй-инь даоянь сюэпай (О режиссерской школе Цзяо Цзюй-иня). Пекин, 1985.

И.В. Гайда

ЦИ БАЙ-ШИ

齊白石

Ци Бай-ши. 1864, Сянтань, пров. Хунань, — 1957. Художник. С 1918 жил и работал в Пекине. Писал в жанре *хуа-няо* («цветы-птицы»), мастер резной каллиграфии на печатях и каллиграф, поэт. Народный художник КНР (1953), лауреат Междунар. премии мира (1955). Начав с работы резчика по дереву, ремесленной живописи (портрет) и резьбы печатей, достиг первых успехов как живописец во втором десятилетии XX в. Лучшие работы в экспрессивной манере «одним взмахом кисти» были созданы в кон. 40-х — 50-е. В его картинах выразительная сила каллиграфич. кисти соединяется с тонкой передачей фактурных особенностей изображаемого предмета. В области тематики повседневное (грабли, совок, удочка, клетка с утятами и т.п.) обретает поэтич. звучание. В живописи в жанре *цао-чун* («травы-насекомые») стиль «выражения сути» (*се-и*) соединяется с письмом «тщательной кистью» (**гун-би**). Произв. в жанрах *жэнь-у* («люди») и *шань-шуй* («горы-воды») отмечены чертами наивного стиля и гротеска. Один из излюбленных, широко известных сюжетов — креветки в водорослях (монохромная тушь). В пос. Сянтань функционирует мемориальный музей Ци Бай-ши.

* *Ци Бай-ши*. Сб. статей / Пер. с кит. С.Н. Соколова. М., 1959; Мастера искусства об искусстве. Т. 2. М., 1969. ** *Завадская Е.В.* Ци Бай-ши. М., 1982; Сы да цзя яньцзю (Исследования [творчества] четырех крупнейших мастеров [китайской традиционной живописи направления *вэньжэнь-хуа*: У Чан-ши, Ци Бай-ши, Хуан Бинь-хун и Пань Тянь-шоу]). Ханчжоу, 1992; *Сюй Цзянь-жун*. Дандай ши да хуацзя (Десять величайших художников нашей эпохи). Шанхай, 1995; *Ху Пэй-хэн, Ху То.* Ци Бай-ши хуафа юй синьшан (Живопись Ци Бай-ши и ее восприятие). Пекин, 1959; Ци Бай-ши яньцзю (Исследования [творчества] Ци Бай-ши). Шанхай, 1959.

С.Н. Соколов-Ремизов

ЦИН МО САНЬ ДА ЦЗЯ

清末三大家

Цин мо сань да цзя («три великих мастера конца [периода] Цин») — принятое в истории кит. иск-ва обозначение ведущих художников конца периода Цин (1644–1911): **Жэнь Бо-няня**, **У Чан-ши** и **Чжао Чжи-цяня**.

Жэнь Бо-нянь (1840–1896) — ключевая фигура Шанхайской школы живописи (*Шанхай-хуапай*). Учился у каллиграфа и художника Жэнь Сюна (1823–1857) и у его мл. брата Жэнь Сюня (1835–1893), к-рые работали в жанрах *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов [и] птиц» и *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», следуя стилю Чэнь Хун-шоу (1598–1652). Печати: *Жэнь*, *Жэнь гун цзы*, *Жэнь цянь цю*, *Инь синь ши* и др. В надписях на свитках старых мастеров Жэнь Бо-нянь фигурировал как Шаньинь Жэнь И (Жэнь И [из] Шаньиня).

Другом и учеником Жэнь Бо-няня был У Чан-ши (1842/44–1927) — выдающийся художник, каллиграф и мастер иск-ва печатей. До 50-летнего возраста оставался чиновником, но, увлекшись изучением худ. наследия прошлого, занялся живописью и оказал огромное влияние на тв-во многих мастеров XX в. Имел более 130 печатей (причем не все они включали имя и фамилию), в т.ч.: *А цан*, *Гу тао чжоу*, *Лао фоу*, *Му цзи*, *Мэй хуа шоу дуань*, *У чжун*, *Ши цзю* и др.; часто использовал печати, включавшие подпись *Ань цзи* или *Ху чжоу ань цзи*. Большую популярность тв-во У Чан-ши получило в Японии.

Третий из великих мастеров — Чжао Чжи-цянь (1829–1884) — выдающийся каллиграф, мастер печатей, художник, в живописи работавший в основном в жанре *хуа-няо* (*хуа*). В своих произведениях стремился добиться полного синтеза живописи, каллиграфии, поэзии и иск-ва печатей. Печати: *Цянь*, *Цянь дунь шоу шан*, *Чжао*, *Бэй вэн*, *Эр цзинь де тан*, *Шэн хоу кан чэн сы жи*, *Бу цзянь ши эр у шань* и др.

Тв-во «трех великих мастеров конца [периода] Цин» оказало значительное влияние на развитие традиц. кит. живописи *го-хуа* в XX в.

** *Сычёв В.Л.* О методике атрибуции (экспертизы) классической китайской живописи // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV. М., 2001; Жэнь Бо-нянь хуацзи (Альбом живописи Жэнь Бо-няня). Пекин, 1960; Жэнь Бо-нянь хэ та-ды хуа (Жэнь Бо-нянь и его живопись) // Мэйшу. 1957; Цзяньмин мэйшу цыдянь (Краткий словарь по изобразительному искусству). Харбин, 1982; Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи (Подписи и печати китайских каллиграфов и живописцев). Т. 1–2. Шанхай, 1987.

В.Л. Сычёв

ЦИН СЫ ВАН

清四王

Цин сы Ван («четыре [художника по фамилии] Ван [эпохи] Цин») — термин, принятый в истории кит. иск-ва для обозначения четырех художников-однофамильцев, признанных ведущими мастерами Академии живописи (**Хуа-юань**) нач. эпохи Цин (1644–1911).

Создателем и лидером «содружества четырех Ванов» в рамках Академии живописи был Ван Ши-минь (Ван Сюнь-чжи, прозв. Гуйцунь-лаонун, «Старый крестьянин, вернувшийся в деревню», Оуцзе-даожэнь, «Даос, шутящий со статуей», Ситянь-илао, «Старый сановник/слуга предшествующей династии [из] Западного поля», Ситянь-лаожэнь, «Старец [с] Западного поля», Ситянь-чжужэнь, «Хозяин Западного поля», Чжуй-чжай, «Боящийся обетов/уединения», Силу-лаожэнь, «Старец [с] западных [гор] Лу», Янь-кэ, «Гость [из] облачной дымки») — уроженец пров. Цзянсу (1592–1680). Происходивший из высокопоставленного чиновничьего клана, внук премьер-министра (Ван Си-цзюэ) страны в кон. правления дин. Мин (1368–1644), Ван Ши-минь рос в окружении выдающихся творч. личностей (в роли его наставника выступил сам **Дун Ци-чан** — ведущий живописец и теоретик иск-ва 2-й пол. XVI — нач. XVII в.). Пройдя обучение в минской Академии живописи (**Сюань-дэ хуа-юань**) и став ее штатным сотрудником, Ван Ши-минь совмещал тв-во с офиц. обязанностями, унаследовав от отца пост распорядителя ритуальными церемониями (*тай-чан*). После установления в Китае маньчж. дин. Цин Ван Ши-минь, как и мн. его современники-сановники, отказался от службы и нек-рое время уединенно жил в родовом имении, коллекционируя древности и совершенствуясь в лит-ре, живописи и каллиграфии, но как только Академия живописи была восстановлена властями, принял предложение войти в ее штат.

Высокий обществ. статус и принадлежность к академическому миру не помешали Ван Ши-миню уловить и воспринять новации, наметившиеся в худ. жизни страны в кон. эпохи Мин. Варьируя в пейзаже *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», уже окончательно застывшую к тому времени традицию «южной школы» (*нань-цзун* / «южное пейзажное направление», *нань-фан-шаньшуй-хуапай*; см. **Нань-бэй-цзун**), пик расцвета к-рой связан с тв-вом прославленных пейзажистов XI–XII вв. **Ми Фу** и **Ми Ю-жэня**, Ван Ши-минь оживил пейзаж введением оригинальных приемов и колористич. решений; он считается основателем Лоудунской школы пейзажной живописи (**Лоудун-пай**). Лучшим образцом его манеры признан альбомный лист (39×25,6 см, бумага, тушь, краски, Музей Гугун, Пекин), написанный по мотивам стихотворений великого поэта эпохи Тан (618–907) — **Ду Фу** (см. т. 3). Эффектная насыщенность ландшафта контрастными зелеными и пламенеющими оттенками осенней листвы не столько служит целям декоративности, сколько производит впечатление достоверности композиции: буйство красок как будто достигает апогея перед грядущим увяданием природы. Ван Ши-минь проявил себя как каллиграф, блестяще владеющий уставным почерком *кайшу*, полууставом *синшу* и протоуставом *лишу*. Свои работы обычно подписывал полным именем. Псевдонимы, а также печати с прозв. (*хао*) Гуйцунь-лаонун и назв. *Ситянь* («Западное поле», по-видимому, наименование сельского жилища Ван Ши-миня), использовались художником после 1644. Печати: *Чжэнь цзи* (овальной формы), *Чжэнь цюй*, *Хуа чань* (в форме тыквы-горлянки), *Цао е тан* и др.

Ближайшими учениками и последователями Ван Ши-миня стали его внук **Ван Юань-ци** (1642–1715), художники Ван Цзянь (Ван Юань-чжао, Ван Сюань-чжао, прозв. Жаньсян-яньчжу, Сян-би, Юань-чжао, Яньшань-хоужэнь; иногда в лит-ре Ван Ляньчжоу — «Ван [из] Ляньчжоу», уроженец пров. Цзянсу; 1598–1677) и **Ван Хуй** (1632–1717). Все три Вана, вслед за учителем, творили в основном в пейзаже; их манеры различаются благодаря традиц. ориентирам, выбранным в качестве образца, но ни один на практике не отказался от поиска оригинальности.

Происходивший из образованного чиновничьего семейства Ван Цзянь (внук каллиграфа, художника и литератора минского периода Ван Ши-чжэня, 1526–1590; др. его дед был известным коллекционером) опирался на манеру **Дун Юаня** (одного из основоположников «южного» пейзажа) и живопись эпохи Юань (1271–1368). Профессионально владея всем арсеналом известных живописных и графич. приемов, он с легкостью копировал любой почерк, но за видимой эклектичностью его работ ощущается стремление к самостоятельным интерпретациям образов и передаче собств. мироощущения и настроения. Его пейзажи отличаются особыми соотношениями пустого и записанного фона, оперируя к-рыми мастер без применения техники размывов туши передавал воздушную среду или снежный покров. Произведения Ван Цзяня привлекают тональными контрастами: противопоставлением густых, насыщенных красок (в изображениях гор, деревьев) и прозрачных отенков (при передаче речного или небесного простора), как видно в альбомных листах из серии «Шань шуй це» («Пейзажи», ок. 40×40 см, бумага, тушь, краски, 1669, Музей пров. Гуандун, Гуанчжоу). В каждом листе, отмеченном признаками одного из четырех сезонов, прослеживается худ. исток, всегда тонко соответствующий общему замыслу композиций, в результате ландшафты производят впечатление зарисовок с натуры. Печати: *Лай юнь гуань*, *Лан се*, *Юй синь чжай*, *Янь шань тан*. Современники и поздние критики признавали Ван Цзяня выдающимся мастером академич. школы, основоположником самобытного стилистич. варианта пейзажа, сочетающего поэтичность настроения с технич. виртуозностью.

Композиции Ван Хуя (ок. 200 работ) включают т.наз. панорамно-монументальные пейзажи, восходящие к свиткам знаменитых мастеров X–XI вв. **Фань Куаня**, **Ли Чэна** и **Го Си** (напр., «Цин чжан яо линь ту», «Зеленые пики и красно-нефритовый лес», 108,4×54,3 см, бумага, тушь, краски, Шанхайский худ. музей), и камерные композиции в стиле **Ни Цзаня** (напр., альбомный лист с речным пейзажем, 39×53 см, бумага, тушь, Музей Гиме, Париж). Личность художника проявляется в нюансах и неожиданном сочетании архаичных элементов условного пейзажа X–XI вв. и современных ему реалий (изображения гавани с европ. кораблями), напр., в горизонтальном свитке «Летний пейзаж» (шелк, тушь, краски, Гос. Эрмитаж, Санкт-Петербург). В *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», «люди и предметы/люди с предметами», Ван Хуй заложил основы традиции панорамных произведений цинской академич. школы на тему придворной жизни эпохи. Это наглядно показывает созданный им в соавт.

с др. художниками-академистами горизонтальный свиток «Кан-си нань сюнь ту» («Инспекционная поездка [императора] Кан-си на юг», 88,1×36,5 см, шелк, тушь, краски).

Произведения Ван Юнь-ци (известно более 100) тоже сочетают стилизацию именитых предшественников с творч. самобытностью: свиток «Фан Гао Кэ-гун юнь шань ту» («Облачные горы в стиле Гао Кэ-гуна», 113,6×54,4 см, бумага, тушь, краски, Шанхайский худ. музей), вторящий в передаче пространства и трактовке гор манере **Гао Кэ-гуна**, представляется самобытной и эффектной пейзажной композицией; в каждом фрагменте самого крупного авторского произв. «Чжу ци сун цэнь ту» («Бамбуковые [заросли], потоки, сосны и скалы», 26,8×471,7 см, бумага, тушь, музей Гугун, Пекин) угадываются худ. «цитаты» из пейзажей прошлых эпох, но вся композиция образует по-своему органичный воображаемый ландшафт.

К союзу «четырех Ванов» примыкали два художника-академиста — **Юнь Шоу-пин** (1632–1718) и У Ли (У Ци-ли, У Юй-шань, прозв. Моцзин-даожэнь — «Даос [из] колодца туши», Моцзин-цаотан — «Отшельник, обитающий [у] колодца туши», Таоси-цзюйши — «Обитающий [у] Персикового ручья», Юйшань-цзы — «Сын Горы-рыбы», Янь-лин; 1632–1718, уроженец пров. Цзянсу). Печать: *Цзя цзай тао си шэнь чу*.

Начав со службы в Академии живописи, Юнь Шоу-пин по достижении 50 лет (1683) подал в отставку и пополнил ряды оппозиционеров академич. школы. В истории кит. иск-ва он по праву причислен к лучшим мастерам жанра «цветы и птицы» — *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц»; его гл. достижением считается развитие в полихромной технике «бескостного метода» (*могу-хуа*; см. **могу-пай**), ранее применявшегося **Сюй Си** и **Чэнь Чунем** для изображения растений исключительно в монохромном варианте либо с легкой подцветкой.

У Ли, ученик Ван Ши-миня и близкий друг Ван Хуя, переступив 50-летний рубеж (1682), тоже резко изменил жизнь: принял христианство и покинул двор, оборвав отношения с академич. средой. Уход из Академии таких самобытных художников, как Юнь Шоу-пин и У Ли, был вызван сгущением в ней атмосферы консерватизма. И хотя на протяжении эпохи Цин было много известных профессиональных художников (включая действительных членов центр. Академии живописи и провинц. учреждений), лишь малая их часть оставила след в истории кит. иск-ва. Так, У Ли, даже возложив на себя обязанности миссионера, не забыл живописи и одним из первых в Китае пытался адаптировать зап. опыт: его особенно привлекали способы построения перспективы, к-рые он сочетал с «подвижной точкой зрения», как показывает, напр., свиток «Ху тянь чунь сэ ту» («Озеро, небо и весенние краски», 123,8×62,6 см, бумага, краски, Шанхайский худ. музей). Эксперименты У Ли свидетельствуют, что интерес к европ. иск-ву пробудился у профессиональных кит. живописцев еще до начала работы при пекинском дворе зап. художников-миссионеров — Дж. **Кастильоне** и Ж.-Д. **Аттире**.

Хронологич. и стилистич. близость перечисленных мастеров дала основание нек-рым кит. искусствоведам рассматривать тв-во Юнь Шоу-пина, У Ли, Ван Хуя и Ван Юань-ци в контексте союза *Кан-си сы цзя* («четыре [великих] мастера [эры] Кан-си»); «четырех Ванов», Юнь Шоу-пина и У Ли по традиции объединяют в группу шести мастеров конца маньчж. периода — **Цин чу лю да цзя.**

** *Виноградова Н.А* Искусство Китая. Альбом. М., 1988; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р.*, *Купер Дж.* Шедевры, искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; *Сычёв В.Л.* Из опыта экспертизы китайской живописи по фотографиям // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV. М., 2001; Ван Цзянь Шань шуй цэ ([Репродукции] альбома пейзажей Ван Цзяня). Пекин, 1984; *Ли Пин.* Юнь Шоу-пин «Фан Сун жэнь хуа го цэ» цзешао (Пояснения к альбому Юнь Шоу-пина «Цветы и плоды в стиле художников [эпохи] Сун») // ВУ. 1997, № 3; *Чжуан Цзя-и*, *Не Чун-чжэн.* Чжунго хуйхуа (Китайская живопись). Пекин, 2000; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 6. Пекин, 1986; Шанхай боугуань цзапинь хуа (Шедевры собрания Шанхайского музея). Шанхай, 2004; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Paul-David M.* Arts et styles de la Chine. P., 1951; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 5–7. L., 1958; *Sullivan M.* The Arts of China. Berk.–Los Ang., 1979. *Weng Wango.* The Palace Museum: Beijing. N.Y., 1982.

М.Е. Кравцова

ЦИН ЧУ ЛЮ ДА ЦЗЯ

Цин чу лю да цзя, *Цин чу лю цзя* («шесть великих мастеров начала [периода] Цин») — согласно традиции, принятой в кит. искусствоведении, это четыре художника группы *сы да Ван* («четыре великих/старших Вана»): Ван Ши-минь, Ван Цзянь, **Ван Хуй** и **Ван Юань-ци** (см. **Цин сы Ван)**, а также **Юнь Шоу-пин** и У Ли (1632–1718), поэтому группа еще именуется *сы Ван Юнь У*. Тв-во группы определило доминирующий стиль в живописи периода Цин (1644–1911).

В традиц. искусствоведении художники объединялись по провозглашаемым творч. установкам, земляческим принципам, сходству фамилий и др. признакам. Все представители данной группы развивали концепции, выдвинутые живописцем и теоретиком кон. дин. Мин — **Дун Ци-чаном**, практиковали копирование классиков, среди к-рых особо почитали «четырех мастеров [периода] Юань» (**Юань сы цзя**) — **Хуан Гун-вана**, **Ван Мэна**, **У Чжэня** и **Ни Цзаня** (вместо последнего иногда **Чжао Мэн-фу**). В орбите худ. влияния *Цин чу лю цзя* находились Лоудунская (**Лоудун-пай**) и Юйшаньская школы (*Юйшань-пай*) и др. подобные союзы, развивавшиеся в рамках офиц. направления, связанного с императорской академией и придворным иск-вом (*чжэнтун-пай*, *гунтин-пай*).

** China: The Three Emperors, 1662–1795. L., 2005. См. также лит-ру к ст. **Гай Ци**.

В.Л. Сычёв

ЦИНЬ КЭ ШИ

Цинь кэ ши («гравированные камни [династии] Цинь»). Термин, обозначающий шесть памятников — образцов циньской мемориальной каллиграфии. В ходе инспекционных поездок основателя дин. Цинь (221–207 до н.э.) имп. **Цинь Ши-хуана** (прав. 221–210 до н.э.; см. т. 4) в различные р-ны империи на склонах и вершинах традиционно почитаемых гор водружались мемориальные камни, или стелы (**бэй [4]**), тексты на к-рых возвеличивали деяния императора. В общей сложности в период его правления было создано шесть мемориальных камней с гравированными каллиграфич. надписями, к-рые вошли в историю кит. каллиграфии по названиям гор: «Ишань кэ ши» или «Ишань чжи мин», «Тайшань кэ ши», «Ланъе кэ ши», «Цзеши кэ ши», «Гуйцзи кэ ши» и «Чжифу кэ ши». Все надписи были сделаны разработанным в то время почерком *сяочжуань*. Большинство памятников просуществовало всю 1-ю пол. I тыс., и авторы трактатов, жившие во времена династий Хань (206 до н.э. — 220 н.э.), Вэй (220–265) и Цзинь (265–420), свидетельствуют о своем знакомстве с ними. В собраниях коллекционеров династий Тан (618–907) и Сун (960–1278) были оттиски с их фрагментов. Их стиль стал самостоятельной пластической вариацией, к-рая постоянно используется каллиграфич. традицией. До наших дней сохранились небольшие фрагменты только двух памятников.

Авторство каллиграфии на мемориальных камнях по традиции приписывается министру Ли Сы (ум. 208 до н.э.). Естественно, что при расстановке камней учитывались все закономерности **фэн-шуй**, так что и форма стел, и их каллиграфич. стиль выполняли важные, но не ясные совр. науке функции. Нек-рые камни, по всей вероятности, представляли собой прямоугольные и круглые стелы, другие были вариантом наскальной каллиграфии. Данные письм. источников слишком скудны, чтобы однозначно решить вопрос о форме камней. Стелы водружались в местах совершения ритуалов поклонения духам гор и зодиакальным созвездиям. Адресатами надписи были как силы Неба и Земли, так и потомки. Происхождение мемориальных камней недостаточно изучено совр. наукой. Кит. традиция свидетельствует, что при дин. Чжоу (XI–III вв. до н.э.) вертикальные прямоугольные каменные плиты сооружались для определения времени по прохождению солнечного луча через круглое отверстие в их верхней части. К этим же камням привязывали жертвенных животных. Вероятно, небольшие инскрипции появились на стелах еще при Чжоу. Но только при дин. Цинь поверхности стел стали покрывать гравированными текстами большого объема с перечислением императорских заслуг. Циньские мемориальные камни являются первыми образцами каллиграфии монументальных форм.

Памятник «Ишань кэ ши» («Гравированные камни [горы] Ишань») находился на горе Ишань (совр. пров. Шаньдун) и был сооружен первым. В V в. Тай-у (прав. 424–452), правитель дин. Северная Вэй (386–534), приказал сбросить камень со склона горы, в результате камень разбился на три части. Вскоре оригинальные фрагменты монумента погибли в огне пожара, но благодаря копии, сделанной каллиграфом царства Южное Тан (937–975) Сюй Сюанем (X в.), памятник сохранился в оттисках с деревянных досок, к-рые неоднократно переграверовывались. В сианьском музейном комплексе Бэйлинь («Лес стел») хранится стела, созданная при имп. Хуй-цзуне (1333–1368) с танских ксилографов. Качество этих оттисков справедливо критиковалось знатоками, что тем не менее не умаляло

значимости этого памятника. Стиль надписи считается эталонным для почерка *сяочжуань*. Он получил назв. «железная проволока» (*те сянь чжуань*) за безупречно ровную толщину черт и их плавные, но упругие овалы. Письмена демонстрируют «технику овала» (*юань би*). Черты тонкие и крепкие. Композиция знаков выдержана в едином формате.

Памятник «Тайшань кэ ши» был создан ок. 209 до н.э. В 219 до н. э. Цинь Ши-хуан совершил паломничество на гору **Тайшань** (пров. Шаньдун; см. т. 2). На одном из ее пиков был камень овальной формы, на к-ром уже имелось неск. знаков времен Западной Чжоу (XII/XI–VIII вв. до н.э.). Камень обтесали в виде столпа и с четырех сторон выгравировали на нем еще одну мемориальную надпись. Сунский **Оуян Сю** (см. т. 3) сумел сделать оттиск с 46 иероглифов. В 1740 памятник сильно пострадал при пожаре и на какое-то время вообще оказался утраченным. Лишь в 1815 был обнаружен его фрагмент с 10 иероглифами. Сейчас можно разглядеть не более девяти знаков, сильно пострадавших от воздействия климатич. условий. Знатоки особенно ценят оттиски периода Северной Сун (960–1127), на к-рых представлено 165 иероглифов циньских письмен. В коллекции **Хэ Шао-цзи** был оттиск эпохи Мин (1368–1644) с 29 иероглифами. Несмотря на плохую сохранность знаков, оттиски передают монументальное величие и могучую грацию пластики циньского стиля, к-рая оказалась утраченной в поздних перегравировках письмен с горы Ишань.

Памятник «Ланъе тай кэ ши» представляет собою мемориальную наскальную надпись, выгравированную на горе Ланъе в пров. Шаньдун в годы правления Эр-ши Хуан-ди (209–207 до н.э.), второго имп. дин. Цинь. Авторство каллиграфии также приписывается Ли Сы. Первоначально текст состоял из 497 иероглифов, заполнивших поверхности естеств. столпообразного выступа скалы. Сунский поэт и каллиграф **Су Ши** (см. также т. 3) посвятил письменам Ланъе восторженное стихотворение. При дин. Цин (1644–1911) сильно обветшавший камень находился под навесом беседки, но удар молнии разбил его на мелкие осколки. В 20-е XX в. часть из них была собрана вновь и доставлена в музей пров. Шаньдун. С 1959 камень (выс. 129, шир. 67,5, толщина 37 см) находится в собрании Ист. музея в Пекине и считается наиб. достоверным образцом циньской мемориальной каллиграфии. Сохранились 13 столбцов с 86 иероглифами. Структура знаков имеет очевидную близость к «письменам на каменных барабанах» (**ши гу вэнь**; см. также т. 2 **Ши гу**). Движения кисти весомы и красивы одновременно. Так же как и в предыдущих памятниках, округлая техника письма (*юань би*) отточена до совершенства. Невзирая на разрушения поверхности камня, энергетич. циркуляции сохраняют свою целостность и силу. Все изучавшие почерк *сяочжуань* веками штудировали оттиски с этой стелы как эталон каллиграфич. мастерства.

***** Цинь Хань кэ ши (Гравированные камни [династий] Цинь и Хань). В 2-х т. / Под ред. Хэ Ин-хуя. Пекин, 1993; Цинь Хань шуфа (Каллиграфия [династий] Цинь и Хань) / Под ред. Су Ши-шу. Пекин, 2000. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Цун Вэнь-цзюнь.* Сянь Цинь, Цинь дай шуфа (Каллиграфия доциньского и циньского [периодов]). Цзянсу, 2002; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; Ян Шоу-цзин пин бэй пин те цзи (Записки Ян Шоу-цзина, посвященные стелам и прописям). Пекин, 1990; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Ch'en Chih-mai.* Chinese Calligraphers and Their Art. Melbourne, 1966.

В.Г. Белозёрова

ЦИНЬ ШИ-ХУАН ЛИН

秦始皇陵

Цинь Ши-хуан лин — могильный курган **Цинь Ши-хуана** (см. т. 4), основателя первого в Китае централизованного гос-ва — империи Цинь (221–207 до н.э.). Обнаружен в 1974–1976 в ходе археологических изысканий на терр. пров. Шэньси, в 50 км от Сиани (древняя столица **Чанъань**), в 1 км севернее гор Лишань, вблизи дер. Сяхэцунь. В соч. историографа **Сыма Цяня «Ши цзи»** («Исторические записки», II–I вв. до н.э.; обе ст. см. т. 1, 4) в гл. 6 «Цинь Ши-хуан бэнь цзи» («Основные записи [о деяниях дома] первого императора Цинь») указывается, что стр-во грандиозного погребального комплекса продолжалось 39 лет (246–208 до н.э.), в строительных работах были заняты свыше 700 тыс. чел. Площадь территории прямоугольного в плане погребального комплекса составляет 56,25 кв. км, к наст. времени здесь открыты свыше 600 могил членов имп. фамилии, сановников, генералов, придворных, слуг Цинь Ши-хуана, а также склепов для погребальных предметов, захороненных одновременно с императором. Планировка комплекса в целом повторяет план имп. столицы Сяньян: два ряда стен делят территорию на «внутренний»

и «внешний» город, периметр «внутр. города» составляет 3,8 км, «внешнего» — 6,3 км. Центром «внутр. города» служит занимающий южн. позицию могильный курган — насыпной холм в форме усеченной пирамиды из утрамбованной земли высотой 76 м (первоначально 115 м). В 50 м к северу были обнаружены остатки фундамента прямоугольного в плане здания — «Внутренних покоев», ритуального зала, где совершались жертвоприношения духу императора. Под курганом в подземном дворце (*ди гун*) спрятана усыпальница Цинь Ши-хуана. В «Ши цзи» содержится описание гл. зала подземного дворца, в интерьере к-рого был воспроизведен рельеф земли с текущими реками из ртути. Инкрустированный драгоценными камнями потолок имитировал звездное небо. Зал был заполнен драгоценностями, привезенными со всей империи, его освещали негасимые светильники, вход защищали арбалеты-самострелы. Подземный дворец Цинь Ши-хуана не открыт до наст. времени, однако проведенный в 1980-х анализ почв с участка над дворцом показал, что внутри холма существует зона с необычно высоким содержанием ртути. В 1974–1976 примерно в 1 км к востоку от внеш. стены были открыты три захоронения, внутри к-рых в огромных деревянных склепах находились терракотовые статуи шести тыс. воинов с оружием и боевыми доспехами. Статуи воинов выполнены в величину человеческого роста, нек-рые из них восседают на колесницах и верхом на лошадях. Научные исследования показали, что «терракотовая армия» была захоронена одновременно с императором. В 1979 был открыт музей Терракотового войска и конницы Цинь Ши-хуана. В 1987 комплекс гробницы Цинь Ши-хуана включен в перечень мирового культурного наследия ЮНЕСКО.

***** *Чжан Да-кэ.* Ши цзи цюань бэнь синь чжу (Полный текст «Исторических записок» с новыми комментариями). Т. 1–4. Сиань, 1990; *Сыма Цянь.* Исторические записки (Ши цзи). Т. 2 / Пер. с кит. и коммент. Р.В. Вяткина и В.С. Таскина под общ. ред. Р.В. Вяткина. М., 1975. ****** *Ащепков Е.А.* Архитектура Китая. М.,1959; *Вяткин Р.В.* Музеи и достопримечательности Китая. М., 1962; Китайские памятники мирового наследия / Пер. на рус. яз. Фань Инвань и др. Пекин, 2003; *Рычило Б., Солнцев М.* Пекин. Новый русский путеводитель по достопримечательностям столицы Китая. М., 2000; *Сидихменов В.Я.* Китай: страницы прошлого. М., 1987; *Чжао Ли-ин.* Цинь Ши-хуан лин (Могильный курган императора Цинь Ши-хуана) // Чжунго да байкэ цюаньшу. Цзяньчжу, юаньлинь, чэнши гуйхуа (Большая китайская энциклопедия. Архитектура, садово-парковое искусство, градостроительство). Пекин–Шанхай, 1988; Чжунго гудай цзяньчжу вэньхуа (Культура древнекитайского зодчества). Пекин, 2005.

Н.Ю. Демидо

ЦУЙ БО

崔白

Цуй Бо/Бай, Цуй Цзы-си, год рожд. не известен, область Хаолян (совр. уезд Фэнъян, пров. Аньхой), — 1074. Художник, один из ведущих мастеров жанра *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», эпохи Северная Сун (960–1127).

Обучался в Академии живописи (**Хуа-юань**) и был принят в ее штат в последние годы царствования имп. Жэнь-цзуна (1023–1063). Нек-рые сведения о его тв-ве и живописной манере сообщаются в трактате **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал») Го Жо-сюя (XI в.). Подобно большинству художников того времени, Цуй Бо в равной мере владел иск-вом станковой и монументальной живописи (создавал храмовые и дворцовые стенописи). Помимо *хуа-няо*, он работал практически во всех существовавших в то время жанрах: пейзаже *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», и жанре *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», наиб. ярко проявил себя в живописи на религ. темы. Так, в 1060–1070-х Цуй Бо по августейшему повелению участвовал в оформлении даос. святилища, в 1068 расписывал дворцовые ширмы. Но обязанности, налагаемые на члена Академии живописи, видимо, тяготили Цуй Бо, вынудив его подать в отставку и заняться частной живописной практикой. Он продолжал выполнять разовые заказы двора и имел множество учеников. В каталоге имп. собрания живописи «Сюань-хэ хуа пу» («Каталог живописной коллекции [периода под девизом правления] Сюань-хэ»), составленном в нач. XII в., упоминается 241 его картина, что убедительно свидетельствует о неукротимой творч. активности и популярности Цуй Бо.

Несмотря на разносторонний талант, в историю кит. живописи Цуй Бо вошел как выдающийся мастер *хуа-няо* в двух тематических направлениях этого жанра: «пернатые» (*цинь-няо*) и «живопись бамбука» (**мо-чжу**, «бамбук, [нарисованный] тушью»). Любимыми объектами внимания художника были утки, гуси, лебеди, цапли, а из представителей кит. флоры — ива и бамбук, хотя он обращался также к др. подобным образам. По свидетельству письм. источников, Цуй Бо досконально знал повадки мн. живых существ, что позволяло ему творить в «необузданно-свободной манере». Поэтому, став главным на тот момент преемником **Хуан Цюаня**, одного из основоположников живописи «цветов и птиц», он создавал заметно более непосредственные и выразительные композиции, чем его предшественник. Это

позволяет соотносить с тв-вом Цуй Бо новый этап в развитии *хуа-няо*, ознаменовавшийся расширением худ. пространства жанра и его изобр. средств.
Судя по сохранившимся картинам Цуй Бо (их известно ок. 10, включая оригиналы и близкие к подлинникам копии), он владел различными живописными техниками и стилистич. манерами. Так, свиток «Лу янь ту» («Дикий гусь и тростник», 138,1×52,3 см, шелк, тушь, краски, Нац. музей Гугун, Тайбэй), достаточно точно следуя стилистике Хуан Цюаня, отличается детальной прорисовкой натуры, красочностью цветовой гаммы и общей декоративностью — чертами, отвечающими манере **гун-би** («тщательная/прилежная/старательная кисть»). Совершенно по-другому решена монохромная картина «Хань цюэ ту» («Замерзшие воробьи», 30×69,5 см, шелк, тушь, Музей Гугун, Пекин), к-рая в эскизной манере изображает стайку распушившихся от мороза и нахохлившихся птичек, примостившихся на обнаженной ветке.
Наиб. известностью пользуются две работы Цуй Бо, находящиеся в коллекции Нац. музея Гугун в Тайбэе: «Чжу оу ту» («Бамбук и чайка», 101,3×49,4 см, шелк, тушь, краски) и «Шуан сицюэ ту» («Пара сорок», в отеч. лит-ре известна под назв. «Две сороки, бранящие зайца», 193×103,4 см, шелк, тушь, краски). В первой из них показан момент приближения бури: высокие стебли бамбука гнутся под порывом ветра, преодолевая к-рый настойчиво двигается белая птица, внешне больше похожая на цаплю, чем на чайку (поэтому в отечеств. лит-ре эта картина называется, как правило, «Бамбук и цапля»). Эффект движения птицы навстречу ветру достигается с помощью нескольких худ. приемов: за счет цветового контраста между ее фигурой и стеблями бамбука с длинными, развевающимися по ветру листьями, а также благодаря оригинальному композиц. решению, при к-ром чайка направлена в сторону зрителя и показана на фоне «глубокого» пространства, что создает впечатление ее перемещения из нижней левой части свитка, где и расположен рисунок, в самый центр худ. пространства.
Если «Чжу оу ту» держит зрителя в напряженном ожидании буйства стихии, то вторая картина, напр., привлекает жизнерадостным и несколько насмешливым взглядом на мир, спроецированным на жизнь обитателей леса. Две сороки, одна из к-рых сидит на стволе цветущего кустарника с узловатыми ветвями, а другая кружит вверху со стрекотом, бранят испугавшего их зайца, к-рый, присев с поджатыми ушами, в свою очередь, не менее испуганно смотрит на внезапно расшумевшихся птиц. Образ сороки в кит. культуре является символом счастья и взаимной любви: ее назв. *сицюэ* означает «птица счастья», поэтому словосочетание «пара сорок» апеллирует к аналогичной по звучанию благопожелательной формуле *шуан-си* — «двойное счастье». В этой связи картине Цуй Бо в дальнейшем тоже стали придавать благопожелательный смысл, и в совр. искусствоведческой лит-ре она нередко называется просто «Шуан си ту» — «Двойное счастье». Введение в композиции жанра *хуа-няо* животных, птиц и растений, имеющих подобные смысловые значения, со временем превратилось в принятый худ. прием, получив особенно широкое распространение в живописи эпох Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911).

* *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978.
** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; Сокровища Музея Императорского дворца Гугун. М., 2007; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго лидай хуйхуа. Гугун боугуань цзан хуацзи (Китайская живопись различных исторических эпох. Коллекция живописных произведений из собрания музея Гугун). Т. 3. Пекин, 1982; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 3. Пекин, 1986; *Barnhart R.* Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting. N.Y., 1983; *Bickford M.* Ink Plum. The Making of a Chinese Scholar-Painting Genre. Cambr., 1996; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 2–3. L., 1958.

М.Е. Кравцова

ЦЮ ИН

仇英

Цю Ин (вар. чтения Чоу Ин), Ши-фу, прозв. Ши-чжоу (Десять островов). 1494?, г. Тайцан (совр. пров. Цзянсу), — 1552? Один из крупнейших живописцев дин. Мин (1368–1644), традиционно относимый (наряду с **Вэнь Чжэнмином, Тан Инем** и **Шэнь Чжоу**) к когорте **Мин сы цзя** («четыре [великих] мастера [эпохи] Мин»).
Происходил из семейства ремесленников, сам обучился производству лаковых изделий. Решив заняться живописью, приехал в г. Сучжоу, один из крупнейших культурных центров Китая того времени, где учился поочередно у неск. художников, в т.ч. Тан Иня. Способности Цю Ина были замечены изв. художником Чжоу Чэнем (Шунь-цин, прозв. Дун-цунь, сер. XV в. / ок. 1470, Чанчжоу, совр.

Сучжоу, пров. Цзянсу, — ок. 1535/1537), к-рый и взял его в ученики. Ранние (нач. 1530-х) работы Цю Ина отражают влияние стиля наставника; после его смерти (скорее всего, в 1540-х) Цю Ин сблизился со знатоком и коллекционером живописи и каллиграфии **Сян Юань-бянем** (1525–1590) и прожил почти 10 лет в его доме, совершенствуя мастерство, изучая и копируя образцы живописи юаньских и сунских мастеров, к-рых в собрании Сян Юань-бяня насчитывалось более тысячи. В Музее Гугун сохранилось шесть альбомных листов Цю Ина, представляющих собой копии сунских и юаньских художников с надписью Сян Юань-бяня, датированной 1547. Оставаясь одним из немногих по-настоящему профессиональных художников своего времени и существуя на средства от продажи работ, Цю Ин писал на разл. сюжеты, одинаково успешно изображая пейзажи, птиц и животных, архитектурные сооружения и корабли, жанровые и исторические сцены. Коллеги-современники особенно ценили его пейзажи, выполненные в «тщательной манере» **гун-би**, преимущественно в классической сине-зеленой гамме. Отдавая должное достижениям именно в этой области, его, выходца из простых ремесленников, приняли в свой круг художники-интеллектуалы, группировавшиеся вокруг Вэнь Чжэн-мина. Однако мн. последователи и подражатели Цю Ина и позднейшие историки иск-ва больше внимания уделяли его многофигурным композициям на бытовые и ист. темы, ставшим для своего времени эталоном жанра *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур». Наиб. совершенные произведения мастера относятся к последним годам жизни. Не будучи ученым и каллиграфом, он не делал длинных надписей и, за редким исключением, не указывал дату создания картины, подписываясь чаще всего *Цю Ин чжи* («Сделал Цю Ин») и добавляя иногда прозв. Ши-фу; в большинстве работ использовал характерную печать в форме тыквы-горлянки с прозв. Ши-чжоу. На сохранившихся произведениях часто встречаются надписи, сделанные его друзьями и ценителями — **Ван Чуном**, Вэнь Чжэн-мином, Пэн Нянем (1505–1566), Лу Ши-дао (ок. 1517 — 1580), Сян Юань-бянем и др. Надписи, выполненные до 1533, принадлежат Ван Чуну; сведения о более ранних датировках не надежны.

Первый иероглиф в полном имени художника имеет два чтения: *чоу* и *цю* (последнее в т.ч. как фамильный знак). В зап. лит-ре принято именовать художника Цю Ином, а в отечественной — в 1930-х писали Чоу Ин, в 1948 О.Н. Глухарева предпочитала Цю, с 1957 вновь бытовало написание Чоу (за исключением Е.В. Завадской).

** *Завадская Е.В.* Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. М., 1969; *Самосюк К.Ф.* Свиток Цю Ина «Восемнадцать архатов» // ТГЭ. Вып. XXVII. Л., 1989; *Сычёв В.Л.* Два свитка на тему палиндрома Су Жолань в собрании ГМВ // Искусство Восточной и Юго-Восточной Азии. Проблемы канона и атрибуции. Науч. сообщения ГМВ. Вып. 24. М., 2001; *Ван Сюнь.* Чжунго мэйшу ши цзянъи (Лекции по истории изобразительного искусства Китая). Пекин, 1956; *Пань Тянь-шоу.* Чжунго хуйхуа ши (История живописи Китая). Шанхай, 1983; Тюгоку Мэй Сэй сёхо мэйхин дзусацу (Альбом известных произведений каллиграфии Китая периодов Мин и Цин). Т. 1–2. Осака, 1985; *Шань Го-линь.* Цю Ин «Юцзюнь шу шань ту» синьшан (Анализ картины Цю Ина «Юцзюнь шу шань ту») // Шанхай боугуань цан бао лу (Каталог сокровищ, хранящихся в Шанхайском музее). Шанхай, 1989; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. l–7. L.–N.Y., 1956–1958; *Tregear M.* Chinese Art. L., 1980.

См. также лит-ру к ст. **Сяо сы Ван**.

В.Л. Сычёв

Период высшей творч. активности Цю Ина пришелся на первую половину XVI в. Известно всего ок. 120 его работ, самая ранняя датируется 1530 и украшена каллиграфией Вэнь Чжэн-мина. Навыки росписи по лаку и профессиональное обучение, основанное на копировании предшественников, обусловили бесспорную оригинальность и эфектность манеры Цю Ина. У современников его работы пользовались огромной популярностью: их часто копировали, подделывали и стилизовали. Особое внимание мастера привлекали, во-первых, тема мужской дружбы: изображение пары друзей на лоне природы, напр., в вертикальных полихромных свитках на шелке из пекинского Музея Гугун — «Цзяо инь цзе ся ту» («Летнее затворничество в тени банановой дерева») и «Тун инь цин хуа ту» («Возвышенная беседа в тени *туна*»); и, во-вторых, идеализированные сцены на фоне природы, т.наз. райские уголки, существующие на границе жанров *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», и *жэнь-у* (*хуа*). Такова картина «Чунь ю вань гуй ту» («Возвращение домой весенним вечером», 145,5×76,6 см, бумага, тушь краски, Нац. музей Гугун, Тайбэй), в центре к-рой изображена сельская усадьба в окружении цветущих деревьев на фоне гор, а на переднем плане — дорога с всадником и слугами. Сочетание в колорите ярких пятен — зеленых (кроны деревьев), красных, желтых (ворота и ограда усадьбы), белых (платье персонажей) дополнено (в рисунке цветов и складок одежды) мелкими «мерцающими» бирюзовыми мазками краской на минеральной основе, что делает пейзаж не только декоративным, но и способным передать радостное возбуждение весны и счастье возвращения до-

мой. Еще более показательны свитки «Сун си хэн ди ту» («Играя на флейте в сосновой долине», 116×65,6 см, шелк, тушь, краски, Ист. музей, Нанкин) и «Тао юань сянь цзин ту» («Персиковый источник в краю бессмертных», 175×66,7 см, шелк, тушь, краски, Тяньцзиньский худ. музей). Последний написан по мотивам знаменитого стихотворения «Тао юань» («Персиковый источник») прославленного поэта эпохи Шести династий (III–VI вв.) **Тао Юань-мина** (см. т. 3) и повествует о чудесном крае, отрезанном от мира и потому живущем в «золотом веке» кит. древности. В этих свитках воспроизведены соответственно фигура мальчика-флейтиста и сцена беседы трех друзей на лоне природы. Близкие по настроению, они заметно отличаются по композиции, трактовке образов и колориту, обнаруживая стилистич. разнообразие автора. Свиток «Сун си хэн ю ту» (созданный под сильным влиянием **Ма Юаня**) почти монохромен и построен по диагональному принципу; преобладание пейзажа делает еле заметной фигуру флейтиста у края леса, на фоне равнины и гор, теряющихся в облаках. В пейзаже «Тао юань сянь цзин ту» виднеющиеся в облаках горы образуют четкую вертикаль, утверждая связь с миром небожителей и чудесность изображенного места. Колорит вещи, в к-ром преобладают интенсивные сине-голубые (в живописи гор) и зеленые (в кронах сосен) тона, подчеркнутые белизной одеяний персонажей, показывает, что Цю Ин намеренно следовал традиции «сине-зеленого пейзажа» (*цинлюй-шаньшуй*), зародившегося в живописи дин. Тан (618–907) и востребованного у представителей минского академизма (см. **Сюань-дэ хуа-юань**).

В историю нац. живописи Цю Ин вошел как мастер популярной разновидности бытового жанра (*жэнь-у*), получившей назв. «красавицы» (*ши-нюй*). Продолжая линию Тан Иня, он способствовал развитию обоих стилистич. вариантов этого направления. «Романтическим» произведениям Цю Ина присущи камерность и лаконичность сцен в сочетании с тщательной прорисовкой деталей и любовью к ярким краскам, как показывают приписываемые этому художнику вещи из коллекции Гос. музея Востока (Москва) — свиток «Поэма о покинутой жене» (29,2×98 см, шелк, тушь, краски, возможно, копия нач. XVII в.) и «Поэма о красном листе» (36×25 см, шелк, тушь, краски; альбомный лист).

«Классический» вариант *ши-нюй* представлен картиной на ист. тему «Хань гун чунь сяо ту» («Весеннее утро в ханьском дворце», 29,5×364 см, шелк, тушь, краски, Нац. музей Гугун, Тайбэй). В ней Цю Ин апеллирует к древней эпохе Хань (III в. до н.э. — III в. н.э.), создавая многофигурную композицию в дворцовых апартаментах: на крытой террасе придворный художник пишет портрет супруги (или любимой наложницы) императора, восседающей на троне в окружении фрейлин и слуг — одни оживленно беседуют, другие наблюдают за работой мастера. Тонкость и стилизованность письма, тщательность проработки деталей облика людей и элементов арх-ры поддержаны декоративностью колорита, основанного на контрастных цветовых сочетаниях с преобладанием зеленой, красной, черной и белой красок. Условная живописная манера несколько снижает эмоциональное напряжение сцены и придает ей излишне иллюстративный характер, хотя, возможно, Цю Ин осознанно добивался именно такого эффекта.

Самым грандиозным произведением мастера в жанре *ши-нюй* является свиток «Цянь цю цзюэ янь ту» («Несчастные красавицы тысячи осеней», 29,5×667,5 см, шелк, тушь, краски, Нац. исторический музей, Пекин), представляющий галерею портретов 60 прославленных (исторических и литературных) красавиц древности. Среди них: **Бань-цзеюй** — наложница имп. Чэн-ди (32–6 до н.э.), Ло-фу — героиня поэмы «Туты на меже» (**«Мо шан сан»**), знаменитая поэтесса **Ли Цин-чжао** (1084–1147?, все ст. см. т. 3).

Намеренная декоративность работ Цю Ина и его настойчивое обращение к худ. опыту прошлого соответствовали эстетич. установкам минской Академии живописи. Поэтому его тв-во нередко относят к «консервативному крылу» живописной традиции, развивавшейся в культурных центрах на юго-востоке страны (включая г. Сучжоу), или к «южному» направлению академич. школы, отличавшемуся относительной самостоятельностью.

** *Виноградова Н.А.* Искусство Китая. Альбом. М., 1988; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р., Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; *Чжуан Цзя-и, Не Чун-чжэн.* Чжунго хуйхуа (Китайская живопись). Пекин, 2000; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго лидай хуйхуа (Китайская живопись различных исторических эпох [из собрания Музея искусств г. Тяньцзиня]). Тяньцзинь, 1985; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собр. произведений китайского искусства. Живопись). Т. 5. Пекин, 1986; *Cahill J.* Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368–1580. New York–Tokyo, 1979; *Dubosc J.-P.* A Letter and Fan Painting by Ch'iu Ying // Archives of Asian Art. 28 (1976/75); *Hajek L.* Chinesische Kunst. Prague, 1954; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; *Weng Wan-go.* The Palace Museum: Beijing. N.Y., 1982.

М.Е. Кравцова

ЦЮЙ-ПАЙ

曲牌

Цюй-пай («напев», «мотив», «типовая мелодия») — термин, обозначающий законченное муз. произведение с закрепленной ладотональностью (*гун-дяо*). Изначально это были мелодии для струнного сопровождения к рифмованным строфам песенно-поэтич. жанра *цы* [*Л*]. Как правило, назывались по традиционно закрепленным за ними стихами *цы* [*Л*]. На ранние мелодии *цюй-пай* позже писали новые стихи *цы* [*Л*], но при этом сохранялись первоначальные названия мелодий, напр., «Чжэ янлю» («Обламываю ветки тополя и ивы»), «Юй мэйжэнь» («Красавица Юй»), «Хоутин хуа» («Цветы женских покоев»).

Источниками *цюй-пай* были мелодии арий цзиньской и юаньской драмы, народные напевы. В каталоге, составленном изв. знатоком музыки Шэнь Цзином (1553–1610), фигурирует 685 мелодий, в цинском компендиуме «Цзюгун дачэн наньбэй цы гунпу» («Ноты северной и южной музыки *цы* [*Л*] девяти тональностей») — 2094. Возникшие позже разновидности местного кит. театра в качестве исходной муз. единицы использовали арии, к-рые также назывались *цюй-пай*. В разных ариях кол-во слов в строке, длина строк, их метр варьируются, но подчиняются правилам мелодики и ритмики стиха. Названия *цюй-пай* указывают на место возникновения, особенности ритмич. рисунка или композиции, происхождение.

** Чжунго сицюй цюй и цыдянь (Словарь традиционного китайского театра и музыкально-сказительского искусства). Шанхай, 1981.

Е.А. Завидовская

ЦЮЭ [1]

闕

Цюэ [1] — каменные пилоны, монументальные парные уступы, башни или колонны. В древности устанавливались перед дворцами, храмами, у входа в ограду погребений. В Китае древнейшие пилоны открыты в ходе археологических раскопок на терр. совр. провинций Хэнань, Шаньдун, Сычуань и датированы периодом дин. Хань (206 до н.э. — 220 н.э.).

Различают несколько типов ханьских пилонов *цюэ* [*Л*]. Один из них отличается изящной строгостью, другой характеризуется обилием скульптурного декора. Простой тип представляет собой прямоугольный монолитный цоколь с выгравированными тремя отвесными полупилястрами, соединенными поперек; выше идет фриз с геометрическим резным орнаментом, затем антаблемент, увенчанный слегка изогнутой крышей. Более сложный тип пилонов характеризуется применением поперечной стены, игравшей роль упора — контрфорса; сам пилон в таком варианте состоит из семи расположенных одна над другой частей: цоколя, собственно пилона, двух выступающих этажей, фриза, антаблемента и крыши. Пилон в этом случае уже не монолитный, а сложен из отдельных блоков. Пилоны, обнаруженные в Хэнани, носят более строгий характер и почти не орнаментированы, пилоны из Сычуани легки, изящны и сложны по композиции: в карнизе и капители видно подражание приемом деревянного зодчества, на сторонах — выразительно трактованные изображения дракона и феникса.

* *Глухарева О., Деникe Б.* Краткая история искусства Китая. М.–Л., 1948. ** *Ащепков Е.А.* Архитектура Китая. М., 1959; *Е Ци-шэнь.* Цюэ (Пилоны) // Чжунго дабайкэ цюаньшу. Цзяньчжу, юаньлинь, чэнши гуйхуа (Большая китайская энциклопедия. Архитектура, садово-парковое искусство, градостроительство). Пекин–Шанхай, 1988; Чжунго гудай цзяньчжу вэньхуа (Культура древнекитайского зодчества). Пекин, 2005.

Н.Ю. Демидо

ЦЯНЬ-ЛУН

乾隆

Цянь-лун — девиз правления четвертого цинского имп. Гао-цзуна (прав. 1736–1795; личное имя Хун Ли, прозв. Чанчунь-цзюйши, Шицюань-лаожэнь). 25.09.1711 — 07.02.1799, Пекин. Один из самых известных и просвещенных императоров дин. Цин (1644–1911). Получил классическое кит. образование, уделял внимание изучению конф. трудов, был автором огромного числа стихов, занимался живописью и каллиграфией. Писал пейзажи в духе **Дун Ци-чана** (1555–1636), а также цветы, травы, орхидеи, бамбук, сосны, *мэйхуа* и т.п. В каллиграфии подражал **Чжао Мэн-фу** (1254–1322). Интересовался европ. живописью, с к-рой его знакомили миссионеры.

В годы правления Цянь-луна значительно пополнилось дворцовое собрание живописи и каллиграфии. В 1744 император приказал составить обширный каталог этой коллекции, а в 1791 — продолжить работу. На многих произведениях, хранящихся или когда-то находившихся в дворцовом собрании, имеются автографы и многочисл. печати Цянь-луна, призванные подтвердить подлинность вещей или их особую ценность. Надписи и печати Цянь-луна очень широко подделывались, однако при всем критическом отношении к их подлинности следует признать, что они имеют важное значение при экспертизе кит. живописи. В Шанхайском словаре (1987) всего зафиксированы 172 печати: *Ай чжу сюэ синь сюй*, *Ба чжэн мао нянь чжи бао*, *Бань та цинь шу*, *Вань го нун сан у мэй чжун*, *Дао нин чжай*, *Дэ да цзы цзай*, *Нэй фу ту шу*, *Се синь*, *Тай шан хуан ди* и др.

Каллиграфом, художником и коллекционером был также 11-й сын Цянь-луна — Юн Син (1752–1823). В молодости, вслед за отцом, подражал Чжао Мэн-фу, специализируясь в почерках *кайшу, чжуаньшу и лишу*. Работал в разл. живописных жанрах: писал орхидеи, бамбук, занимался пейзажем; копировал танские и сунские образцы различных школ. Наиб. ранние произведения Юн Сина, вероятно, относятся к 1786, т.е. ко времени, когда ему было 34 года. Печати: *Бань юнь*, *Гуань*, *Жэнь цзянь шу*, *И шан цзай сы*, *Кань юнь гэ*, *Сань цзин*, и др.

Образцы автографов и печатей Цянь-луна и Юн Сина есть в собрании Гос. музея Востока (Москва).

** *Сычёв В.Л.* О методике атрибуции (экспертизы) классической китайской живописи // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV. М., 2001; Цин-дай гунтин шэнхо (Жизнь цинского двора). Сянган, 1985; China: The Three Emperors, 1662–1795. L., 2005.

См. также лит-ру к ст. **Гай Ци**.

В.Л. Сычёв

ЦЯНЬ СЮАНЬ

Цянь Сюань, Цянь Шунь-цзюй, прозв. Юй-тань (Нефритовая пучина), Сюнь-фэн (Покорный пик). 1239, г. Усин (совр. пров. Чжэцзян), — 1301? Обществ. деятель, художник.

Происходил из старого чиновничьего семейства, получил великолепное образование; успешно сдав столичный экзамен (1262/63), стал обладателем высшей ученой степени *цзинь-ши*, открывшей ему доступ к постам в центр. гос. учреждениях. Однако после утверждения дин. Юань (1271–1368) и полного завоевания Китая монг. армиями, завершившегося падением дин. Южная Сун (1127–1279), Цянь Сюань отказался от планов офиц. карьеры и вернулся в родной город с намерением заниматься исключительно лит-рой и живописью.

Усин, известный также под древним назв. Хучжоу, находился недалеко от столицы империи Южная Сун — г. Линьань (на месте совр. г. Ханчжоу, пров. Чжэцзян) и был одним из крупнейших культурных центров того времени, славившимся древностью своих традиций: в IV в. там нек-рое время жил и творил великий каллиграф **Ван Си-чжи** (303/321— 361/379; см. т. 3; также **Эр Ван**). Усин серьезно пострадал во время битв за столицу: погибли богатейшие частные б-ки, в общей сложности неск. десятков тыс. книжных свитков (*цзюаней*). После окончательной победы завоевателей в городе была установлена промонгольская администрация, состоявшая в основном из чиновников-монголов и китайцев-северян, уроженцев северных и сев.-вост. р-нов Китая, относившихся с большей лояльностью к новому режиму, чем жители южных р-нов (*нань-жэнь*, «южане»). Это послужило дополнительным фактором роста антимонгольских настроений местной интеллигенции. К числу наиб. непримиримо настроенных ее представителей относился и Цянь Сюань, приложивший немало усилий для сплочения единомышленников, увенчавшихся созданием творч. объединения *Усин ба цзюнь* («восемь талантов/благородных личностей [из] Усина»), идейным руководителем к-рого стал крупный философ-конфуцианец Ао Цзи-гун (2-я пол. XII — нач. XIII в.). В объединение вошли бывшие чиновники и знатные лица из числа уроженцев Усина и столичных беженцев, в т.ч. принц крови **Чжао Мэн-фу** (в дальнейшем — крупный гос. деятель и прославленный художник), ставший, несмотря на разницу в возрасте, не только учеником, но и близким другом Цянь Сюаня. «Усинские таланты» поставили перед собой цель выработать общую программу действий по сохранению нац. духовных ценностей в ситуации монг. владычества. Такую задачу, по их мнению, можно было лучше всего выполнить посредством живописи и с помощью обращения к древним худ. традициям, под к-рыми они понимали прежде всего живопись

эпох Тан (618–907) и Северной Сун (960–1127). «Обращение к древности» подразумевало копирование и стилизацию как единичных шедевров прошлого, так и авторской манеры лучших художников. Следовало подражать в первую очередь **У Дао-цзы**, **Хань Ганю** и **Ли Гун-линю (**Ли Лун-мяню) — творцам произведений в жанре *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур» (т.е. портрета, живописи на бытовые и религ. темы и анималистич. композиций); **Хуан Цюаню** как художнику жанра *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц»; в качестве образцовых мастеров пейзажа *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/картины) гор и вод», были выбраны танский **Ли Чжао-дао** и представители академич. школы эпох Северной и Южной Сун (в т.ч. **Ма Юань и Ся Гуй**). Особое значение придавалось возникшему в рамках «южной» пейзажной школы (*нань-цзун*; см. **Нань-бэй-цзун**; в совр. терминологии — «южное пейзажное направление», *наньфан-шаньшуй-хуапай*) «облачно-туманному стилю» (*юньу-яньай*), зародившемуся в живописи **Дун Юаня** и утвердившемуся в пейзажах **Ми Фу**, в к-ром «усинские таланты» усмотрели образец искомой «архаичности». Еще более примечательно, что ими была отвергнута «чаньская живопись» в исполнении **Лян Кая** и **Му Ци** как несоответствующая исконным нац. худ. ценностям и искажающая истинную природу живописного тв-ва.

Впервые о творч. объединении *Усин ба цзюнь* упоминается в письм. источниках XIV в., напр., в работах известного поэта Чжан Юя (1333–1385), вошедших в его «Цзин-цзюй цзи» («Собрание произведений обитающего в безмолвии-чистоте»). Подробное изложение программы действий, выработанной «усинскими талантами», включая ее идейное обоснование и конкретные рекомендации, содержится в сочинениях теоретиков живописи, лично знавших Цянь Сюаня, прежде всего в трактате его земляка Ся Вэнь-яня «Тухуй баоцзянь» («Драгоценное зерцало живописи»). Полит. заявления «усинских талантов» о конфронтации в отношении монг. правящего режима остались всего лишь декларациями: большинство членов этого сообщества в скором времени приняло приглашение властей приехать в столицу и поступить на службу. Цянь Сюань не последовал этому примеру, вероятно, по причине преклонного возраста. Однако в своем живописном тв-ве он сам и бывшие участники *Усин ба цзюнь* неуклонно придерживались совместно выработанной стратегии.

Живописное наследие Цянь Сюаня наглядно демонстрирует пути реализации сформулированных «усинскими талантами» худ. принципов, что наиб. отчетливо прослеживается в пейзажном свитке «Гуй лай-цюй ту» («Возвращение», вар. «Снова дома», 20×106,7 см, шелк, тушь, краски, Музей Метрополитен, Нью-Йорк). Он написан, как принято считать, по мотивам поэмы «Гуй лай-цюй си цы» (в пер. В.М. Алексеева: «Домой к себе») прославленного поэта IV — нач. V в. **Тао Юань-мина** (см. т. 3). Следует также учитывать, что в поэтическом языке того времени слово «возвращение» (*гуй* [*3*]) не только обозначало приезд человека в родные места, но и выражало идею следования личным устремлениям. Последние, как правило, связывались с установками философии **даосизма** (см. т. 1) на необходимость для творч. личности «бегства от мира» и «свободного бытия» на лоне природы. В условиях монг. завоевания понятие *гуй* [*3*] приобрело также очевидный полит. привкус, ориентируя людей на возвращение к нац. духовным ценностям. Поэтому картина Цянь Сюаня воспринимается в качестве завуалированного повествования о мечте художника возвратиться не просто к «горам и водам», но и «в прежнюю страну».

Композиция свитка объединяет две самостоятельные по значению части: слева дано условно-архаизованное изображение речного берега с деревьями и воротами, ведущими в усадьбу, выполненное в традиции танского «сине-зеленого пейзажа» (*цин-люй шань-шуй*). Оно отмечено использованием интенсивных тонов «сине-зеленой гаммы» (*цин-люй шэ-сэ*). В правой части свитка показана водная гладь, окаймленная на заднем плане чуть видимой цепью гор, и лодка с чиновником, одетым в костюм танской эпохи (согласно бытующей т.зр., в образе чиновника художник запечатлел Тао Юань-мина или Ван Си-чжи, в к-рых «усинские таланты» усматривали величайших деятелей культуры прошлого).

Указанные худ. архаизмы у Цянь Сюаня причудливо сочетаются с приемами непосредственно предшествовавшей его тв-ву южносунской живописи. К таковым относятся диагональная асимметрия композиции, разреженность худ. пространства, активное использование возможностей фона. Аналогич. ландшафт представлен в свитке «Шань цзюй ту» («Горная обитель», вар. «Жизнь в горах», 26,5×111,6 см, шелк, тушь, краски, Музей Гугун, Пекин). Он также выдержан в «сине-зеленой гамме», в композиции применяется диагональное построение, а нек-рые элементы ландшафта выполнены в «архаичной» манере, за исключением горной вершины на заднем плане, к-рая по стилистике и технич. приемам копирует живопись **Цзюй-жаня**, представителя «южной» пейзажной школы.

Сходными стилистич. чертами отличаются прославившие Цянь Сюаня работы в жанре «цветы и птицы», напр., масштабный свиток «Мудань ту» («Пионы», 29,3×102 см, шелк, тушь, краски, Нац. музей Гугун, Тайбэй). В подобных его произведениях сочетаются реалистичность и утонченность северосунской академич. живописи с условностью и декоративностью танских полихромных картин
Эстетич. программа Цянь Сюаня и «усинских талантов» была воспринята др. художниками эпохи Юань, вылившись в т.наз. реставрационную тенденцию кит. иск-ва этой эпохи.

** *Завадская Е.В.* Усин (Хучжоу) — центр художественной культуры в период Юань // XVII НК ОГК. Ч. 1. М., 1986; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р.*, *Купер Дж.* Шедевры, искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; Чжунго лидай хуйхуа. Гугун боугуань цзан хуацзи (Китайская живопись различных исторических эпох. Коллекция живописных произведений из собрания Музея Гугун). Т. 4. Пекин, 1982; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 4. Пекин, 1986; Юань-дай хуа-цзя шиляо. (Исторические источники по художникам эпохи Юань) / Сост. Чэнь Гао-хуа. Шанхай, 1980; *Cahill J.* Hills beyond a River, Chinese Paintings of the Yuan Dynasty, 1279–1368. N.Y., 1974; *Hajek L.* Chinesische Kunst. Prague, 1954; *Hay J.* Poetic Space: Ch'ien Hsuan and Associations of Painting and Poetry // Words and Images. Chinese Poetry, Calligraphy and Painting / Ed. by Murch A., Fong Wen C. N.Y.–Princ., 1991; *Lee Shekman E.*, *Ho Wai-kam.* Chinese Art under the Mongols: The Yuan Dynasty (1279–1368). Cleveland, 1968; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 4. L., 1958.

М.Е. Кравцова

ЦЯНЬ ШУ

錢樹

Цянь шу («денежные/монетные деревья») — один из самых своеобразных видов погребальных изделий эпохи Поздняя/Восточная Хань (25–220). Представляют собой бронзовые модели деревьев (выс. 1 м и более), состоящие из множества деталей. Их отличительной художественно-композиционной особенностью является использование прикрепленных к ветвям кружков, напоминающих круглые с отверстием посередине монеты (*цянь* [*4*]), к-рые утвердились в Китае в качестве разменных денег в кон. I тыс. до н.э. Такие «деревья» постоянно присутствуют в погребениях, находящихся в зап. части совр. пров. Сычуань, а также прилегающих к ней окраин провинций Шэньси, Юньнань и Гуйчжоу, что дает основания рассматривать их в качестве специфической принадлежности региональной традиции, бытовавшей в I–II вв. в юго-западных и южных р-нах Китая.

Цянь шу имеют, как правило, высокую подставку, сделанную из бронзы или камня, в форме к-рой нередко угадывается стилизованное изображение горы. На вершине бронзовой модели укреплено отдельное скульптурное изображение, чаще всего — фигура птицы. Самые необычные навершия имеют два «денежных дерева», найденных в пров. Шэньси. Одно из них (93,5 см) увенчано скульптурной композицией, в центре к-рой помещено изображение женской фигуры, согласно иконографич. признакам — богини **Си-ван-му** (см. т. 2), царицы Запада как сакральной части света и подательницы бессмертия. По бокам от нее расположены в характерных позах фигуры жабы и стоящего на задних лапах зайца — так в культовом (погребальном) иск-ве эпохи Хань (III в до н.э. — III в. н.э.) было принято изображать соответственно Лунную жабу (*юэ чань*) и Лунного зайца (**юэ ту**; см. т. 2) — персонажей, связанных с культом ночного светила — луны и идеей бессмертия (см. т. 1 **Сянь-сюэ**). Сцену, морфологически сходную с этой композицией, можно видеть на керамич. рельефе (из погребения в пров. Сычуань), где показана восседающая на троне Си-ван-му и предстоящие Лунная жаба, Лунный заяц и символ солнца — «трехлапый ворон» (*сань цзу у*). Введение в композицию *цянь шу* изображений, связанных с идеей бессмертия, позволяет внести коррективы в интерпретацию символич. смысла «денежных деревьев». Возможно, кружки, прикрепленные к их ветвям, подразумевали не монеты, а плоды, растущие, по кит. мифам, на волшебных растениях, дарующих бессмертие, и в таком случае мы имеем дело с изображением Древа бессмертия.

Другое «денежное дерево» (найдено в 1994) венчает фигурка (выс. 6,5 см) **Будды** (см. т. 2), самое раннее известное сейчас его изображение в кит. иск-ве. При всей своей иконографич. исключительности оно находится в одном ряду с др. позднеханьскими произведениями на буд. темы, в частн., с фигурой льва (**ши-цзы**) на погребальном керамич. рельефе. Использование буд. образов в особенно консервативном по своей природе погребальном иск-ве служит косвенным указанием на то, что проникновение инд. учения в Китай могло

состояться еще при Ранней/Западной Хань (206 до н.э. — 8 н.э.). Наиб. вероятным временем этого события представляется период царствования имп. **Хань У-ди** (прав. 141–87 до н.э.; см. т. 2, 4, также т. 3 **Лю Чэ**), поскольку, в результате организованных им военных походов в Центральную Азию, китайцы получили реальную возможность познакомиться с представителями буд. духовенства и памятниками культового иск-ва. Очевидно также, что на первых порах **буддизм** (см. т. 1) воспринимался в Китае в качестве религ. системы, аналогичной местным верованиям, связанным с идеей обретения бессмертия, включая культ Си-ван-му.

Известен визуально и семантически сходный с *цянь шу* вид керамич. светильников, к-рые присутствуют также в погребениях Центр. Китая (р-ны бассейна р. Хуанхэ). Как и «денежные деревья», они имеют обычно 1 м и более в высоту и выполнены в форме скульптурных стволов с распростертыми ветвями, на к-рых укреплены силуэтные или трехмерные изображения листьев, цветов, птиц, реже божеств. персонажей в виде людей с крыльями, по этой иконографич. детали идентифицируемых с «бессмертными» (см. т. 2 **Сянь [1]**). Подставка подобных светильников также часто имеет форму горы, на склонах к-рой размещены рельефные и скульптурные фигурки диких и домашних животных, показывая, что и эти изделия являются изображениями Древа бессмертия. Светильники часто имитируют металлич. конструкцию: их ствол и ветви как будто собраны из трубок.

Правомерно предположить, что оба вида изделий имеют общий прототип, а именно бронзовые модели деревьев, найденные в местности **Саньсиндуй**, и, следовательно, не исключено, что тот вариант верований, связанных с обретением бессмертия, к-рый нашел воплощение в культе Си-ван-му, мог зародиться у юго-западных народностей древнего Китая.

«Денежные деревья» и семантически близкие к ним керамич. светильники резко выделяются на общем фоне ханьской погребальной пластики (*мин ци*, «изделия, показывающие [предметы]»), к-рая, помимо скульптур людей и животных (*ни сян*, «глиняные образы»), включала модели самых разных вещей. Из письм. источников известно, что в императорские усыпальницы полагалось помещать 40 категорий изображений, в т.ч. 9 моделей колесниц, 36 фигурок людей, модели предметов мебели, муз. инструментов, столовой посуды — всего более 200 изделий. Широкое распространение в погребальной обрядности получили модели кухонных плит, колодцев, строений. Эпизодически встречаются модели лодок, искусств. водоемов. Однако все эти изделия воспроизводят то, что окружает человека при жизни. Тогда как «денежные деревья» и керамич. светильники показывают сцены божеств. мира, являясь тем самым не только выдающимися произведениями др.-кит. изобразительного иск-ва, но и ценнейшими источниками информации о религ. представлениях эпохи.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Ван Жэнь-бо*, *Чжань Янь-хао*, *Ло Чжун-минь*, *Ли Си-син*. Цинь Хань вэньхуа (Культура [эпох] Цинь и Хань). Шанхай, 2001; *Цао Чжэ-чжи*, *Сунь Цзянь-гэнь*. Чжунго гудай юн (Древняя погребальная скульптура Китая). Шанхай, 1996; Das Alte China. Menschen und Götter im Reich der Mitte 5000 v. Chr. — 220 n. Chr. München, 1995; *Erickson S.N.* Money Trees of the Eastern Han Dynasty // BMFEA. 1994, vol. 66; Mysteries of Ancient China. New Discoveries from the Early Dynasties / Ed. by J. Rawson. L., 1996; *Rawson J.* Tombs and Tomb Furnishings of the Eastern Han Period (A.D. 25–220) // Ancient Sichuan. Treasures from a Lost Civilization / Ed. by R. Bagley. Wash., 2001.

М.Е. Кравцова

«ЧАН ЛУНЬ»

唱論

«Чан лунь» («Рассуждение/Суждения о пении») — трактат, созданный в эпоху Юань (1271–1368) неизвестным автором под псевд. Янь-нань Чжи-ань / Чжи Ань ([Обитатель] Благословенного скита на юге [удела] Янь) и представляющий собой одну из первых попыток наряду с «Цы юань» («Источник стихов-*цы*») Чжан Яня (ок. 1248–1320) обобщить опыт певческого иск-ва, а также решить ряд муз. и театрально-сценических проблем. Имеет большое значение в связи с крайней скудостью сведений об исполнительской стороне театра того времени.

Актерское мастерство издавна складывалось из четырех элементов — пения (*чан* [*5*]), сценических движений (*цзо* [*1*]), декламации (*нянь* [*2*]) и акробатики (*да* [*4*]). Актер должен одинаково владеть всеми, хотя для отд. амплуа важнее тот или иной элемент (напр., акробатика для «молодого воина» — *у-шэн* [*1*]). Все же главным в актерском мастерстве зрители и теоретики театра традиционно считают вокал. Китаец ходит «слушать» муз. драму, а не «смотреть», несмотря на всю красочность спектакля. Термин «песня, ария, музыкальная пьеса» — **цюй** (см. т. 3) издавна входит определяющим элементом в названия театр. жанров и стилей

разных эпох (*юаньцюй* — «юаньские пьесы», *куньцюй* — «куньшаньские мелодии»), а ныне — в общее обозначение традиц. муз. драмы (*сицюй*).

В «Чан лунь» речь идет об исполнении именно *цюй*, гл. обр. *саньцюй* («разрозненные арии») — песенного жанра, особенно процветавшего в эпоху Юань. *Саньцюй* исполнялись обычно соло под аккомпанемент и делились на отд. песни («малые предписания» — *сяо-лин* [*1*]) и циклы песен, связанных единством содержания или настроения, рифмы и общей ладотональности («расчисленный цикл» — *тао-шу*). Последний термин впервые зафиксирован именно в «Чан лунь», его совр. синоним — *таоцюй* («цикл арий»). Но в театр. жанре **цзацзюй** («смешанные представления»; см. т. 3), занимавшем ведущее место при дин. Юань, совокупность арий представляет собой по существу сочетание четырех (редко пяти) больших циклов (*тао-шу*) и одного-двух малых. Первые послужили основой для выделения актов — *чжэ* [*2*], вторые — прологов и интермедий — *се-цзы*. Следовательно, сказанное о *саньцюй* (камерном пении) в значит. мере относится и к театр. пению. Конечно, специфика театр. представления сказывалась — актер должен «жить в образе». Однако тогда актерское мастерство было еще недостаточно развито, и два потока, к-рые, слившись, образовали в эпоху Сун (960–1279) развитой театр — вокально-танцевальный и диалогически-шутовской, — еще отчетливо разделялись в исполнительской манере актеров различных амплуа. В каждом акте *цзацзюй*, как правило, пел лишь один актер, от к-рого, по-видимому, требовались не столько сценич. подвижность и мастерство внеш. рисунка роли, сколько владение голосом. Это как будто подтверждает единств. дошедшее до нас синхронное изображение юаньского театра — фреска в храме Минъинвандянь возле Хэцюаня (пров. Шаньси), где фигуры актеров на сцене изображены в несколько статичных позах (с. 360 наст. изд.). Резкие телодвижения, прыжки, падения большей частью выпадали на долю комических персонажей (*цзин* [*9*] и *чоу*), к-рые обычно вообще не пели, а говорили.

«Чан лунь» известен давно, особенно в сокращенном варианте под назв. «Янь-нань Чжи-ань лунь цюй» («Суждения об ариях Янь-нань Чжи-аня»), приложенном к знаменитому «Изборнику юаньских пьес» («Юань цюй сюань»), составленному Цзан Цзинь-шу (1550–1620) в нач. XVII в. Впервые же его воспроизвел чиновник и литератор эпохи Юань Ян Чао-ин в «Юэфу синь-бянь ян-чунь бай/бо-сюэ» («Заново составленные, [классические, как древняя песня] „Белый снег солнечной весной“, *юэфу*»), а в новейшее время — известный исследователь театра и простонар. лит-ры Фу Си-хуа (1907–1970) в 1957 и с его участием Кит. театроведческая академия (*Чжунго сицюй яньцзю юань*) в 1959. Однако кит. и зап. учеными он почти не рассматривался из-за насыщенности профессиональными терминами, значение к-рых подчас невозможно восстановить. Ситуация кардинально изменилась с выходом в свет в 1962 его научного, подробно прокомментированного изд., подготовленного изв. историком и теоретиком кит. театра, а также обладателем большого практич. опыта в театр. сфере Чжоу И-баем (1900–1977). После этого трактат вошел в науч. оборот и был переведен на рус. яз. (В.Ф. Сорокин, 1967), хотя смысл ряда терминов и по сей день остается невыясненным, требуя доп. исследований для расшифровки.

Чжоу И-бай разбил трактат на 27 разделов. В первом названы трое выдающихся вокалистов древности: Хань Цинь-э, Шэнь Гу-чжи и Ши Цунь-фу; из них певица Хань Э (позднее — Хань Цинь-э) упомянута Чжан Хуа (232–300) в «Бо у чжи» («Трактат обо всех вещах»), а об остальных ничего не известно. Во втором — пятеро государей, сведущих в тонах (*инь* [*9*]) и звукоряде (**люй [1]**; см. также т. 5, с. 199–213): отрекшийся от престола танский Сюань-цзун (прав. 712–756), убитый актером Чжуан-цзун (прав. 923–925) из дин. Поздняя Тан, умерший в плену последний властитель Южной Тан в царстве У по нижнему течению Янцзы (в совр. пров. Цзянси, Аньхой, Хубэй, Цзянсу) Ли Юй (прав. 959–975), также умерший в плену сунский Хуй-цзун (прав. 1101–1125) и цзиньский Чжан-цзун (прав. 1188–1208). Разд. 3 гласит: «У каждого из трех учений (*сань цзяо*) есть излюбленные песнопения: даосы (*дао-цзя*) поют о чувствах/свойствах (*цин* [*2*]), буддисты (*сэн-цзя*) — о сущности/природе (*син* [*1*]), конфуцианцы (*жу-цзя*) — о принципах (*ли* [*1*])».

В разд. 4 указана отмеченная еще **Конфуцием** (см. т. 1, 4) в **«Лунь юе»** («Теоретические речи»; см. т. 1) опасность для «классической музыки» (*я-юэ*) со стороны «развратных мелодий» (*инь шэн*) древних царств Чжэн (в совр. пров. Шэньси и Хэнань) и Вэй (в совр. пров. Хэбэй и Хэнань), воспроизведена зафиксированная в «Цзинь шу» («Книга [об эпохе] Цзинь», сер. VII в.) иерархия: струнные инструменты («шелковые» — *сы* [*8*]) уступают духовым («бамбуковым» — *чжу* [*14*]; см. т. 5, с. 218), а те — живому голосу («плоти» — *жоу*) как более естественному (**цзы жань**; см. т. 1), и приведена поговорка: «Лучше запеть песню

(*гэ* [*4*]), чем заиграть на флейте (*ди* [*13*])». В разд. 5 под именем *да-юэ* («большая музыка») перечислены авторы и названия 10 популярных мелодий песенно-поэтического жанра *цы* [*1*], в частн. «Де лянь хуа» («Бабочка любит цветок», позднее использовалась **Лю Юном**, ок. 987–1053), приписанная в эпоху Сун знаменитой певичке V в. Су Сяо-сяо; «Нянь-ну цзяо» («Изящество Нянь-ну», в эпоху Юань легла в основу знаменитого ист. стихотворения-*цы* [*1*] **Са Ду-ла** [1272/1300–1355?] «Дэн шитоу чэн» — «Поднимаюсь на каменную стену») Су Дун-по (**Су Ши**, 1036–1101; все см. т. 3), «Шэн ча-цзы» («На плоту») племянницы **Чжу Си** (1130–1200; см. т. 1) Чжу Шу-чжэнь и др. произведения сунских поэтов: Дэн Цянь-цзяна (XII в.), Синь Цзя-сюаня (1140–1207), Янь Шу-юаня (X–XII вв.), Лю Ци-цина (*цзинь ши* в 1034), У Янь-гао (XII в.), Цай Бо-цзяня (XII–XIII вв.), Чжан Цзы-е (990–1078, получил степень *цзинь ши* в 1030; см. т. 5 **Кэ цзюй**).

Разделы 6–10 посвящены фонетике (*гэ-дяо* — «мелодика / форма и лад», *шэн-юнь* — «звук и рифма / инициаль и финаль»; см. т. 3, с. 72, 597, **Юнь [3]**) и технике дыхания (**ци [1]**; см. т. 1) в пении (*гэ* [*4*]), где каждая ритмико-звуковая единица («единый звук» — *и шэн*) имеет «четыре фазы» (*сы цзе*): подъем, переход, кульминацию, падение (разд. 8), каждая фраза («единый стих» — *и цзюй*) завершается («рифмуется» — *юнь* [*3*]) «ровно» (*пин* [*1*]), «обратно» (*бэй* [*2*]) или «округло» (*юань* [*4*]) (разд. 9), в каждой арии-*цюй* для выразительности применяются звуки шести видов: измененный (*бянь* [*2*]), устойчивый, вибрирующий, рыкающий, томный, преобразующийся в зависимости от слов, мелодии, тембра, — и пять видов глубинного дыхания: скрытного, вбирающего, чередующегося, прекращающегося, единого, что основано на даос. алхимической (см. т. 5 Общ. разд. **Алхимия**) теории «пневмы киноварных полей» (*дань тянь чжи ци*).

В разд. 11 перечислены девять общих (напр., медленный и быстрый напев) и восемь финальных (напр., трехчастная и семичастная кода) звуковых форм вокальных циклов *тао-шу*, пришедших в этот жанр большей частью из песенно-танцевальных композиций *да-цюй* («большая пьеса»). В разд. 12 выделены три категории песен: литературные (*вэнь-чжан*; см. т. 1, 3 **Вэнь**) **юэфу** (в данном случае стихи-*цы* [*1*]; см. т. 3), наделенные кодой («хвостовым звуком» — *вэй шэн*) *тао-шу* и простонар. *сяо-лин*, называемые «листиками» (*еэр*). *Тао-шу* могут иметь привкус (*ци-вэй*) *юэфу*, но не наоборот, а уличные песенки *сяо-лин* отличаются остротой (новизной или злободневностью) и изяществом содержания (*цзянь гэ цянь и*, в пер. В.Ф. Сорокина: «запоминающиеся по мелодии и лиричные»). В разд. 13 указаны девять школ исполнения арий (*цюй*), в т.ч. *сяо-чан* («малое пение» коротких произведений под кастаньеты), *мань-чан* («медленное пение»), *тань-чан* («алтарное пение» буддистов), *бу-сюй* («шаги в пустоте» даосов; см. т. 1 **Сюй**), *дао-цин* («чувства Пути-*дао*» даосов; см. т. 1 **Дао**).

Согласно разд. 14, по тематике (*ти-му*) арии (*цюй*) делятся на любовные, рыцарские, историко-сюжетные, лирические из четверостиший с коротким рефреном (*цай-лянь* — «срывание лотосов»), народные попевки (*цзи-жан* — «сбивание чурбачков», по названию древней песни об этой игре), напевы офеней, застольные и заздравные; стихи (*цы* [*1*]) — на дворцовые, сельские, о цветах, сопровождающие чаепития, пирушки и праздник фонарей; оперные сцены (*цзин* [*5*]) — на речные, снежные, летние, зимние, осенние и весенние; песни (*гэ* [*4*]) — на триумфальные, лодочные, рыбацкие, погребальные, чуские (см. **Чу-го ды ишу**) и исполняемые при строительной трамбовке земли. Разд. 15 посвящен времени, месту, обстоятельствам и исполнителям песен. Они поются: обмахиваясь веером с цветами персика (намек на стихотворение Янь Цзи-дао [1030–ок.1106] об императорских наложницах); за кубком с вином «бамбуковый лист»; со стихами (*цы* [*1*]) о дарении ветки ивы при расставании; вверяя жалобы персиковому листку в разлуке с любимым; беззаботно постукивая себя по животу, как при мифич. государе **Яо** (см. т. 2); зрелыми мужами с отбиванием такта (по Чжоу И-баю: с ударами по струнам цимбал — *чжу* [*19*]); мальчиками-волопасами и конюшими; девушками у околицы; путниками на краю света; «бессмертными» (**сянь [1]**; см. т. 2, т. 1 **Сянь-сюэ**) в пещерах; старыми девами в гинекеях; женами офеней на берегах рек; молодежью на площадях; актерами на рынках; в процветающих домах и благоухающих залах; на чинных собраниях литераторов; в башенках и тесных кабинетах; в открытых ветру и луне павильонах и беседках; у залитого дождем окна и заснеженного дома; среди ив и цветов.

В разд. 16 отражена характерная для того времени практика применения древней музыкальной теории *люй люй*, или **люй [1]**, основанной на пентатонике (*у шэн*, *у инь*) и 12 звуковысотных эталонах (флейтах **инь-ян** — *люй люй*, *люй* [*1*]; см. т. 1), вместе образующих 60 (5×12) ладотональностей. В эпоху Суй (561–618) Ван Бао-чан в 590 разработал систему 84 ладотональностей на основе гептатоники (7×12 = 84). Из этого теоретически выстроенного арсенала в эпоху Тан (618–907) в реально исполняемых мелодиях применялись 28 ладотональностей (*дяо* — «лад, тональность, регистр, высота звука, мелодия, напев»), в Сун — 18 (соответствующих *да-цюй*), а в Юань ладотональность *чжэн пин дяо* («правильный и ровный лад») утратила воплощение в *да-цюй*, поэтому здесь названы 17 *гун дяо*, т.е. 6 определяемых первым в пентатонике тоном *гун* [*4*] («дворец») и 11 остальных *дяо*: 1) *сянь люй дяо/гун* («лад / [тон] *гун* [*4*] флейты-*инь* бессмертного») — «чистый, свежий и длительный», 2) *нань люй гун* («[тон] *гун* [*4*] южной

флейты-*инь*») — «трогательный и горестный», 3) *чжун люй гун* («[тон] *гун* [*4*] центральной флейты-*инь*») — «летящий сверху вниз напев *чжуань* [*4*]), 4) *хуан чжун гун* («[тон] *гун* [*4*] желтого колокола») — «богатый, благородный и проникновенный», 5) *чжэн гун* («правильный [тон] *гун* [*4*]») — «скорбный и мужественный», 6) *дао гун* («[тон] *гун* [*4*] Пути-*дао*») — «возвышенный и нежный», 7) *да ши* (*дяо*) («[лад] большого камня») — «ветротекучий (**фэн лю**; см. т. 1) и выдержанный», 8) *сяо ши* (*дяо*) («[лад] малого камня») — «мягкий и пленительный», 9) *гао пин* (*дяо*) («высокий и ровный [лад]») — «высокий и ломаный, широкий и глубокий», 10) *бань шэ* (*дяо*) («[лад] сильного перехода») — «поднимающийся и низвергающийся», 11) *се чжи* (*дяо*) («[лад] завершающего устремления») — «внезапно соединяющийся и неожиданно завершающийся», 12) *шан цзюэ* (*дяо*) («[лад тонов] *шан* [*4*] и *цзюэ* [*4*]») — «горестный и переливчатый», 13) *шуан дяо* («парный лад») — «быстрый и бодрый», 14) *шан дяо* («лад [тона] *шан* [*4*]») — «тоскливый и обиженный», 15) *цзюэ дяо* («лад [тона] *цзюэ* [*4*]») — «всхлипывающий/журчащий и протяжный/отрывистый», 16) *гун дяо* («лад [тона] *гун* [*4*]») — «изысканный и важный», 17) *юэ дяо* («высокий/звонкий/юэский лад») — «радостный и насмешливый».

Не все указанные ладотональности отчетливо воспринимались на слух уже во 2-й пол. эпохи Юань, о чем свидетельствует первый отражающий реальную фонетику словарь рифм **«Чжунъюань инь юнь»** («Рифмы произношения Центральной равнины», 1324; см. т. 3), составленный драматургом Чжоу Дэцином (1277–1365) в помощь создателям и исполнителям театр. пьес. В нем для 335 *юэфу* указаны 12 *гун дяо* (без № 6, 9, 11, 15 и 16 — *дао гун*, *гао пин*, *се чжи*, *цзюэ цзяо* и *гун дяо*). В дальнейшем произошло еще большее их сокращение, и в совр. исполнении юаньской драмы, согласно Чжоу И-баю, используются только 9 (5 *гун* [*4*] и 4 *дяо*: за вычетом 3 *дяо* — № 8, 10 и 12 — *сяо ши*, *бань шэ* и *шан цзюэ*).

В разд. 17 дано введение в гармонию, т.е. названы взаимосвязи между ладотональностями/мелодиями (*дяо*): самая тесная, обозначенная общеметодологич. термином, применяемым к соотношениям базовых для пентатоники «пяти элементов/стихий/фаз» (**у син**; см. т. 1), — «сын и мать» (*цзы му*) и менее близкая — «двоюродные братья» (*гу-цзю сюн-ди*); проведено различие между песнопениями с превалированием слов (**цзы [1]** — слогоморфема; см. т. 3) над мелодией («звуком» — *шэн* [*3*]) и, наоборот, превалированием мелодии над словами, а также указаны две популярные арии: обычно открывающая первый акт «Дянь цзян чунь» («Алые губы») в ладотональности *сянь люй* и «Цин синцзы» («Зеленый абрикос») в ладотональности *да ши*, к-рые, видимо, из-за своей краткости получили прозвание «палачей певцов». Разд. 18 содержит троичную классификацию пения: «любительское/учебное» (*сюэ*), «умелое» (*нэн*), «мастерское» (*хуй* [*1*]) и отмечает его 9 пороков: от неправильно интонированной дикции (*пай цзы эр*) до «пьяной прерывистости» (*цзуй кэнь*). В разд. 19 указаны примеры арий, исполняемых в неск. ладотональностях, а в разд. 20 — разные местности: Дунпин (совр. одноименный уезд пров. Шаньдун), Дамин (совр. одноименный уезд пров. Хэбэй), Наньцзин (совр. г. и уезд Кайфэн пров. Хэнань), Чжандэ (совр. уезд Аньян пров. Хэнань), Шэньси (совр. одноименная провинция), где распространены отд. арии. В разд. 21 приведены певческие табу (*цзи* [*30*]): любители не поют песен (*гэ* [*4*]) профессионалов (*цзо цзя*), гуляки — злободневных арий, мужчины — нежных романсов (*цы* [*1*]), женщины — мужественных арий, южане — арий (*цюй*), северяне — песен (*гэ* [*4*]). Практически строгость разграничения муз. произведений на «мужские» и «женские» смягчалась в театре тем, что мужчины и женщины могли изображать персонажей противоположного пола и петь арии самого различного характера. В разд. 22 отмечены достоинства (*чан* [*1*]) и недостатки (*ши* [*26*]) различных человеч. голосов (*жэнь шэн инь*), в разд. 23 — 12 ритмич. дефектов вокала (*гэ цзе бин*) и 12 их причин, в разд. 24 — 24 дефекта певческого звучания (*чан шэн бин*), в разд. 25 — 13 проникших в *цюй* из разг. языка и нарушающих осн. ритмико-мелодический рисунок доп. слов и выражений («вставных слов» — *чэнь цзы*), названных здесь «добавочными словами» (*тянь цзы* [*1*]), к-рые не должны привноситься в *цы* [*1*] как более литературный, нежели *цюй*, жанр. В разд. 26 названы две труппы — «Златы врата» (*Цзинь мэнь*) и «Непревзойденная» (*У дуй*), первая из к-рых специализировалась на открытии спектакля, а вторая — на закрытии. Разд. 27 является заключением: «Стихов-*цы* [*1*] — горы, арий-*цюй* — моря, тысячи — новорожденных, тьмы — хорошо известных. [Песенок] *сяо-лин* — три тысячи, [композиций] *да- цюй* — сорок».

***** *Фу Си-хуа.* Гудянь сицюй шэнъюэ луньчжу цунбянь (Собрание речей и статей о пении в классическом театре). Пекин, 1957; Чжунго гудянь сицюй луньчжу цзичэн (Полное собрание речей и статей о китайском классическом театре) / Сост. Чжунго сицюй яньцзю юань (Китайская театроведческая академия). Пекин, 1959; «Чан лунь» чжу ши («Суждения о пении» с комментариями и толкованиями) // *Чжоу И-бай.* Сицюй яньчан луньчжу цзиши (Расколкованные сочинения о театральном пении). Пекин, 1962, с. 1–66; *Сорокин В.Ф.* Трактат «Рассуждение о пении» // Историко-филологические исследования. М., 1967, с. 487–492. ****** *Серова С.А.* Пекинская музыкальная драма. М., 1970, с. 53–55; *Сорокин В.Ф.* Китайская классическая драма XIII–XIV вв. М., 1979, с. 94; *Чэнь Ин-ши.* Чжи-ань // Иньюэ байкэ цыдянь (Музыкальный энциклопедический словарь) / Гл. ред. Мяо Тянь-жуй. Пекин, 1998, с. 766.

В.Ф. Сорокин, А.И. Кобзев

ЧАНЧЭН

長城

Чанчэн (Длинная стена), Ваньли чанчэн (Длинная стена в десять тысяч *ли*). Великая китайская стена — уникальный памятник кит. зодчества. Представляет собой целостную оборонительную систему, включающую собственно стену, крепости, форпосты, заставы, сигнальные вышки, военные и гражданские поселения. В долгой истории Чанчэна были периоды подъема и упадка, менялись очертания, местоположение и протяженность, но стр-во всегда велось вдоль естеств. рубежей империи. При возведении стены максимально использовались преимущества рельефа, специально выбирались неприступные места, на нек-рых участках стена проходила по самому хребту горы, как, напр., участок Сыматай под Пекином.

Самые ранние фрагменты разрозненных крепостных стен древних царств, к-рые позднее легли в основу единой стены, были построены в период Чжань-го (V–III вв. до н.э.). В 221 до н.э. основатель первого централизованного гос-ва имп. **Цинь Ши-хуан** (см. т. 4) для защиты северных границ от набегов кочевых племен *сюнну* (гунны) приказал соединить разрозненные участки и достроить стену. Во главе грандиозного по размаху стр-ва император поставил циньского генерала Мэн Тяня. На сооружение стены, к-рое продолжалось 10 лет, было мобилизовано до 300 тыс. солдат и огромное число ремесленников, крестьян и пр. Осн. строительным материалом служила утрамбованная земля и камень; по имеющимся данным, на возведение стены ушло примерно 180 млн. кубометров утрамбованной земли. Через каждые 100 м сооружались башни, через определенные промежутки в стене проделывались проходы шир. 3–4 м. По легенде, в стену замуровывали тела умерших или пытавшихся бежать рабочих. О горькой доле строителей, их жен, насильно разлученных с мужьями, слагались песни.

В эпоху Цинь (221–207 до н.э.) протяженность стены с запада на восток достигала 5 тыс. км, отсюда пошло назв. Ваньли чанчэн (1 *ли* [*16*] — ок. 0,5 км). От циньской стены сохранились лишь небольшие участки общей длиной ок. 5 км.

Крупномасштабное стр-во продолжилось при дин. Хань (206 до н.э. — 220 н.э.). Одной из причин активного «продвижения» стены на запад, помимо защиты от кочевых племен, было обеспечение охраны торгового Шелкового пути. В ханьский период общая длина стены составляла уже ок. 10 тыс. км. Вдоль нее вырастали поселения, строились сторожевые заставы, военные гарнизоны. Затем в течение двух веков стена находилась в заброшенном состоянии, разрушаясь и теряя свое стратегич. значение.

Строительство Чанчэна как надежного щита от набегов племени *жоужань* продолжалось в период династий Северная Вэй (386–535) и Восточная Вэй (534–548). При дин. Суй (581–618) на севере страны появились новые оборонительные стены длиной ок. 2 тыс. км. В эпохи Тан (618–907), Юань (1279–1368) и Цин (1644–1911) на землях вдоль стены было спокойно и почти безлюдно, при Юань и Цин — династиях кочевников, вторгшихся на Центральную равнину, успешно контролировались обширные степи и пустынные сев. территории, поэтому укрепление или новое стр-во стены не было актуальным.

Великая китайская стена, какой она дошла до наших дней, в осн. является сооружением дин. Мин (1368–1644). По сравнению с циньской минская стена сдвинулась к югу на несколько сотен км. Протяженность минской стены с запада на восток превышает 6700 км. Она проходит по территориям след. 8 совр. провинций, автономных р-нов и городов центр. подчинения: Ляонин, Хэбэй, Тяньцзинь, Пекин, Шаньси, Внутренняя Монголия, Нинся и Ганьсу. Вост. оконечностью является Шаньхайгуань, т. наз. Первая застава Поднебесной, в пров. Ляонин, а крайней зап. точкой — застава Цзяюйгуань в пров. Ганьсу. На всем протяжении стены на определенном расстоянии друг от друга строились сигнальные вышки, с к-рых подавались сигналы о приближении противника. На особо важных участках, в местах неприступных перевалов сооружались дополнительные крепости и заставы, общее кол-во больших и малых застав достигало тысячи. Стратегически значимые заставы имели неск. оборонительных линий, напр., крепость Бадалин в 70 км к северо-востоку от Пекина являлась форпостом заставы Цзюйюнгуань. Крепость сооружена на высоте ок. 1000 м, высота стены 8 м, ширина ок. 6 м.

Для закладки минской стены, в отличие от предшествующих, использовались щебень, глина, каменные плиты, кирпич. На крутые утесы поднимались гранитные глыбы весом до полутонны. Средняя высота нек-рых участков стены в р-не Пекина, провинциях Хэбэй, Шаньси, Ганьсу составляет 7–8 м при шир. 4–5 м. Наружная часть стены, где устроены смотровые окна и бойницы, выше внутренней примерно на 2 м. На довольно близком расстоянии друг от друга сделаны площадки-пристройки и башни, обычно двухъярусные. Верхний ярус представлял собой открытую ровную площадку, нижний — жилые и складские помещения. Еще одна специфич. черта нек-рых участков минской стены — сооружение дополнительной «стены-барьера», или «стены внутри стены» для защиты от уже взобравшегося на нее неприятеля.

После падения Мин и прихода к власти маньчжурской дин. Цин стена вновь утратила свое значение оборонительного форпоста империи. Многие участки заносились песком, ветшали и разрушались. Целостность линии стены нарушалась во время прокладки новых автомобильных или железных дорог. В 1961 по решению Госсовета КНР три участка — Шаньхайгуань, Бадалин и Цзюйюнгуань получили статус архитектурного памятника, охраняемого гос-вом. В годы **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4) стена как символ «феодальной тирании» не была предметом заботы властей, и жители близлежащих деревень в букв. смысле «растаскивали» ее участки для возведения собств. «четырех стен». С началом «политики реформ и открытости» ситуация стала меняться, предпринято восстановление и реставрация ист. застав, запрещено самовольное стр-во новых объектов в р-нах стены. В 1987 Великая китайская стена была внесена ЮНЕСКО в Каталог мирового культурного наследия.

** *Ащепков Е.А.* Архитектура Китая. М., 1959, с. 51–54; *Вяткин Р.В.* Музеи и достопримечательности Китая. М., 1962; Китайские памятники мирового наследия / Пер. на рус. яз. Фан Инвань и др. Пекин, 2003; *Рычило Б., Солнцев М.* Пекин. Новый русский путеводитель по достопримечательностям столицы Китая. М., 2000; *Стражева И.* Там течет Янцзы. М., 1986; *Ло Чжэ-вэнь.* Чанчэн (Великая китайская стена) // Чжунго да байкэ цюаньшу. Цзяньчжу, юаньлинь, чэнши гуйхуа (Большая китайская энциклопедия. Архитектура, садово-парковое искусство, градостроительство). Пекин–Шанхай, 1988; Чанчэн (Великая китайская стена) // Цыхай (Море слов). Шанхай, 1947; *Чжу Яо-тин*, *Го Инцян*, *Лю Шу-гуан.* Гудай Чанчэн (Древняя Великая стена). Шэньян, 1996.

Н.Ю. Демидо

ЧАНЪАНЬ

長安

Чанъань — один из древнейших городов Китая, находился на месте совр. г. Сиань (пров. Шэньси). История Чанъани насчитывает более 3 тыс. лет, на протяжении 10 столетий город был столицей 12 различных гос-в. Входит в число четырех крупнейших древних столиц мира.

Древнейшим населенным пунктом на месте возникновения Чанъани является неолитич. поселение Баньпо, самый значительный археологич. памятник одноименной культурной общности (4500–3500 до н.э.). Оно занимало площадь 45 тыс. кв. м, включало 43 строения, имело достаточно сложную планировку (в форме вытянутого с севера на юг овала), было обнесено внешним рвом. История собственно Чанъани восходит к легендарной столице Фэн (Фэнъи), возведенной Вэнь-ваном (XI в. до н.э.), вождем чжоусцев, покоривших др.-кит. гос-во Шан-Инь (XVII–XI вв. до н.э.) и основавших собств. гос-во Чжоу (XI–III вв. до н.э.). Археологич. находки 1950–1970-х подтвердили существование в окрестностях г. Сиань двух городищ (общей площадью 10 кв. км), к-рые располагались на противоположных берегах р. Фэньшуй и являются, видимо, остатками г. Фэн и др. чжоуской столицы Хао, построенной У-ваном (ум. ок 1043 до н.э.), сыном Вэнь-вана. Оба городища были обнесены глинобитными стенами и включали в себя дворцовые, храмовые ансамбли, а также ремесленные кварталы, объединявшие камнерезные, косторезные, гончарные и бронзолитейные мастерские. Т.е. др.-кит. столица исходно совмещала функции гл. политического и культурно-ремесленного центра страны.

После переноса (770 до н.э.) столицы Чжоу в г. **Лоян** названные города оказались вдали от метрополии. Новый этап в истории Чанъани соотносится уже с II–I вв. до н.э., когда на месте чжоуских столиц была отстроена столица империи Ранняя/Западная Хань (206 до н.э. — 8 н.э.), впервые получившая назв. Чанъань (Вечное спокойствие). Известно, что в ее стр-ве, к-рое велось с 200 по 196 до н.э., принимало участие 140 тыс. чел. Ханьская Чанъань занимала площадь 65 кв. км, имела строго прямоугольную в плане форму и была обнесена стеной (выс. до 12 м, общая протяженность 30 км). В каждом участке стены имелись трое ворот, состоявших из трех проходов (по 6–8 м шириной) и увенчанных деревянными башнями. Кроме стены столицу окружал широкий ров с каменными мостами шир. 19 м. Костяк морфологич. структуры города образовывали 9 пересекающихся под прямым углом улиц, все — шириной 20 м, шесть из к-рых, включая главный проспект, шли в меридиональном направлении, по оси «север–юг», а три остальные — в широтном. Дворцовый ансамбль Вэйянгун (Дворец Бесконечного) находился в южн. части столицы. Его строения (павильоны-*дянь* [*4*]), башни и открытые террасы располагались на площади в 11 кв. км и были обнесены массивной стеной. Центр. дворцовое здание, по свидетельству письм. источников, было высотой 11,7 м и длиной (с востока на запад) 170 м. По его внеш. фасаду тянулась колоннада из резных каменных

колонн. Деревянные стропила и балки были расписаны многоцветными узорами, двери выложены золотыми и нефритовыми вставками, внутр. поверхности стен инкрустированы золотыми полосами, между к-рыми были прикреплены интерьерные украшения из жемчужного и нефритового низания, издававшие при малейшем дуновении ветра мелодичный звон. Пол был деревянный и покрыт красным лаком. Как выяснилось в ходе археологич. работ нач. 1990-х, семиотическая композиция Чанъани не ограничивалась собственно гор. территорией. Она строилась по архитектурной линии, протяженностью в 74 км, к-рая начиналась от ущелья Цзыугу (отрог массива Циньцэнь) и пересекала (идя строго на север ровно посередине) дворцово-правительств. часть Чанъани. Далее она проходила между двумя могильными курганами — захоронениями основателя Хань — Гао-цзу (206–195 до н.э.) и его супруги Люй-хоу (ум. 180 до н.э.), образующими могильный ансамбль Чанлин, по бокам и на равном расстоянии от к-рого находятся еще две императорские усыпальницы: Аньлин (имп. Хуй-ди, 194–187 до н.э.) и Янлин (имп. Цзин-ди, 156–141 до н.э.). Пройдя вдоль излучины р. Цинхэ (приток Вэйхэ), в южной прибрежной зоне к-рой как раз и располагалась столица, эта архитектурная линия завершалась церемониальной постройкой в виде округлого котлована (глубиной в 32 м, диаметр у поверхности земли — 260 м) с основанием, вымощенным каменными плитами. Городу не была предназначена долгая жизнь, т.к. проектировщики расположили его вдали от крупных водных магистралей, по к-рым осуществлялись торговые передвижения товаров, кроме того, в нем ощущалась нехватка питьевой воды.

В I в. н.э. столицей Китая вновь стал Лоян. На протяжении IV–VI вв. (эпохи Восточная Цзинь, 317–420, и Южных и Северных династий, 420–589) на месте ханьской Чанъани существовали столицы неск. «северных» (основанных некитайскими правящими режимами) гос-в, в т.ч. царств Цянь Цинь (351–394), Хоу Цинь (384–417), Си Вэй (535–556) и Бэй Чжоу (557–581). После прихода к власти в последнем из названных царств дин. Суй (581–618) ее основатель — Ян Цзянь (541–604, суйский Вэнь-ди, прав. 581–604), принял решение (лето 582) о строительстве собств. столицы. Придворные астрологи посчитали, что в месте расположения ханьской столицы за прошедшие с момента ее разрушения восемь веков накопилось слишком много негативной энергии, а потому приступили к поиску нового места. После многократных гаданий выбрали низину примерно в 10 км к юго-востоку от древней столицы, у подножия гор Луншоушань. Назв. место обладало и геостратегическими преимуществами: горы, окружавшие низину, служили ее естеств. оборонительным рубежом, рельеф местности и источники питьевой воды позволили создать необходимое для жизнедеятельности столицы водохранилище — водоем Цюйцзян. Название новой столицы — Дасинчэн (Град великих свершений, Город великого процветания) было предложено Янь Цзянем в память об аристократич. титуле — Дасин-гун (Дасинский герцог), к-рый он носил при Чжоу Бэй. Аналогичные названия получили императорская резиденция Дасингун (Дворец Дасин) и ее гл. здание Дасиндянь (Палаты Дасин). Первый этап стр-ва Дасинчэна продолжался около полугода: к началу февр. 583 были последовательно возведены дворцовый ансамбль, ансамбль правительств. зданий и гор. стена. Тогда же определились размеры города и семиотические контуры его планировки. Самый интенсивный этап стр-ва города пришелся на первые десятилетия VII в., когда Дасинчэн стал столицей империи Тан (618–907). В 618 ему вернули назв. Чанъань.

От подлинной застройки танской Чанъани почти ничего не сохранилось. О ее облике, размерах и планировке известно из лит. источников того времени и более поздних планов города, важнейшим из к-рых признан план, выгравированный на каменной стеле в 1080. Описания Чанъани сохранились и в записях иностранцев, посетивших Китай, в т.ч. у араб. путешественника Ибн Ваххаба, видевшего город в 815. Многие архитектурные детали города прояснились также благодаря археологич. работам. Установлено, что он занимал площадь 84,1 кв. км, к-рая, следуя древнейшему кит. столичному градостроительному канону, тяготела в плане к квадрату. Общая протяженность гор. стены достигала 36 км (9721 м с востока на запад и 8652 м с юга на север), высота равнялась 5,3 м, толщина у основания колебалась от 3–5 до 12 м, доходя в нек-рых ее фрагментах до 20 м. Построенная в глинобитной технике, стена впервые в кит. инженерно-строительной практике была облицована тесаными каменными плитами и кирпичной кладкой. В ней находилось 12 ворот, равномерно и симметрично расположенных в ее четырех участках (по три в каждом). Особым великолепием отличались главные, южные, ворота Миндэмэнь (Врата Просветленной добродетели). Они состояли из пирамидальной формы глинобитного основания шириною в 18,5 м, пяти проходов и надвратной конструкции в виде здания с внеш. колоннадой и увенчанного одноярусной крышей.

Пространственно-планировочная среда Чанъани моделировалась исходя из совмещения крестообразного и осевого принципов. Принцип крестообразного

построения проявился в делении города на три гл. части: Вайчэн (Внешний город), к-рый занимал больше половины терр. столицы, образуя ее южную часть; административный р-н Хуанчэн (Августейший город), где были сосредоточены правительств. учреждения; и дворцовый р-н Гунчэн (Дворцовый город). Обнесенные отд. стенами и разделенные площадью, Хуанчэн и Гунчэн составляли фокус пространственно-планировочной среды Чанъани. Гл. новацией планировки Чанъани, по сравнению с предшеств. столичными городами, стало вынесение императорской резиденции за пределы гор. квадрата: она образовывала фактически самостоятельный р-н, располагавшийся за северо-восточным отрезком сев. участка гор. стены. Этот р-н в виде императорского парка, занимавшего трапециевидную в плане площадь, был заложен при Ян Цзяне. В 634 там развернулось стр-во дворцового ансамбля, получившего в 635 общее назв. Дамингун (Дворец Великого просветления). Он занимал площадь 3,5 кв. км, на к-рой находилось мн-во различных строений, сведенных в три осн. архитектурных комплекса: Ханьюаньдянь (Дворец Изначального), служивший местом проведения офиц. церемоний и приема иностр. послов, Сянлуаньгэ (Палаты Парящего феникса) и Цифэнгэ (Палаты Отдыхающего феникса). Дворец Изначального, помещенный в центре Дамингуна и обращенный фронтальной частью строго на юг, представлял собой совокупность павильонов-*дянь* [*4*], дополненных шестью боковыми флигелями, возвышавшимися на массивных, платформах и соединенных с гл. строениями галереями. Образуя U-образное по форме сооружение, весь этот комплекс покоился на 20-метровом стилобате, облицованном кирпичной кладкой, в центре к-рого проходила величеств. лестница. Дамингун был обнесен отд. стеной, в южной части к-рой находились 5 ворот, а в северной — одни. Кроме собственно дворцовых зданий на терр. Дамингуна находился парк, располагавшийся по берегам искусств. водоема, — Тайечи (Озеро Великой влаги, др. назв. Пэнлайчи — Озеро Пэнлай), к-рый примыкал ко Дворцу Изначального с севера. Отдельного упоминания заслуживает дворец Синцингун (Дворец Великого счастья), бывший резиденцией имп. Сюань-цзуна (прав. 712–756) в его бытность еще принцем крови. Рядом с дворцом была парковая зона с искусств. водоемом Лунчи (Озеро дракона). В период царствования Сюань-цзуна дворец служил местом проведения придворных пиршеств. церемоний, затем стал резиденций старших принцев крови. Южная половина Чанъани отличалась особой четкостью планировки, опирающейся на принцип осевого построения, к-рый реализовывался через акцентирование оси север–юг. Ее архитектурным воплощением являлась гл. городская магистраль шириной 150 м, к-рая вела по прямой линии от ворот Миндэмэнь к Хуанчэну. Две параллельные, почти точно такой же ширины, улицы шли к Августейшему городу от боковых южных ворот. Аналогич. роль в планировке Чанъани играли и два рынка: Дунши (Восточный рынок) и Сиши (Западный рынок), располагавшиеся на равном расстоянии к востоку и западу от трех гл. улиц. Каждый из них занимал терр. 2 кв. км (почти равную площади ср.-век. Лондона). В результате вся южная часть города представляла собой трехчленную и крестообразную фигуру, построение к-рой одновременно подчинялось принципу зеркальной симметрии.

Костяк морфологич. структуры города был образован все той же сеткой пересекающихся под прямым углом улиц, но и этот планировочный компонент претерпел трансформацию. Число улиц возросло: 11 — в меридиональном направлении и 14 — в широтном. Длина первых равнялась 7 км, вторых — 9. Улицы посыпались белым песком и обсаживались (с VIII в.) фруктовыми деревьями. Соответственно, осн. ячейкой столицы служили кварталы, возникшие за счет прямоугольной уличной сетки. Заселение кварталов происходило по социальному и профессиональному признаку. Знать проживала в зап. (к западу от гл. магистрали) части столицы, простой народ — в восточной. Наиб. густо были заселены сев. кварталы, примыкавшие к административному р-ну и рынкам. Однако независимо от денежного достатка и обществ. статуса их обитателей каждый квартал был обнесен глинобитной стеной высотою до 3 м, вдоль к-рой шла пешеходная дорожка. Грандиозность размеров Чанъани и совершенство ее планировки были призваны подчеркнуть и упрочить величие и совершенство правящего режима. Тем не менее многие архитектурно-планировочные элементы имели и сугубо практич. смысл. Та же система квартальной застройки препятствовала стихийному стр-ву и облегчала надзор за столичными жителями: в каждый квартал назначался следивший за порядком в нем чиновник, ворота его стены запирались на ночь. Разделение на зап. и вост. части способствовало поддержанию системы социальной иерархии: обитатели вост. кварталов не допускались в кварталы знати.

Таньская Чанъань была фактически полностью разрушена во время событий X в. (восстания, междоусобные войны) и в дальнейшем пережила немало новых бедствий. Новый опыт восстановления города под назв. Сиань (Западное спокойствие) предприняли только в нач. эпохи Мин (1368–1644). Была сооружена мощная

крепостная стена, в границах к-рой оказалась лишь шестая часть площади танской столицы, построен ряд администр. и церемониальных зданий. Однако подлинный статус одного из важнейших культурных и экономических центров Китая город вновь обрел уже в XX в. В наст. время Сиань — администр. центр пров. Шэньси, мегаполис общей площадью 9983 кв. км с населением более 8,2 млн. чел. В 1992 решением пр-ва КНР Сиань получила статус открытого города.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Крюков М.В.*, *Малявин В.В.*, *Софронов М.В.* Китайский этнос в средние века. М., 1984; *Стужина Э.М.* Китайский город. М., 1979; *Бо Си-нянь.* Суй Тан Чанъань Лоян чэн хуа шоуфа ды таньтао (Исследование планировочных принципов городов Чанъань и Лоян [эпох] Суй и Тан) // ВУ. 1995, № 3; *Ван Чжун-ло.* Суй Тан У-дай ши (История [эпох] Суй, Тан и Пяти династий). Т. 1. Шанхай, 2004; Сиань миншэн гуцзи (Исторические достопримечательности Сиани). Шэньси, 1986; *Цинь Цзянь-мин, Чжан Цзай-мин, Ян Чжэн.* Шэньси фасянь и Хань Чанъань чэн вэй чжунсинь ды Си Хань нань бэй сянчжао чан цзяньчжу мусянь (Обнаруженный в Шэньси протяженный архитектурно-погребальный комплекс, построенный [по оси] север–юг [и относящийся к эпохе] Западная Хань, [в котором] Чанъань, [столица] Хань, была его центром) // ВУ. 1995, № 3; Чжунго дучэн цыдянь (Словарь столичных городов Китая) / Под ред. Чэнь Цяо-и. Цзянси, 1999; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; *Ян Хун-сюнь.* Тан Чанъань чэн Миндэмэнь фуюань таньтао (Реконструкция ворот Миндэмэнь в городской стене Чанъани, [столицы империи] Тан) // ВУ. 1996, № 4; *Boyd A.* Chinese Architecture and Town Planning. Chic., 1962; *Scott H.* The Golden Age of Chinese Art. The Lively T'ang Dynasty. Tokyo, 1970; *Steinhard N.Sh.* Chinese Imperial City Planning. Honolulu, 1990; Xi'an — Legacies of Ancient Chinese Civilization. Beijing, 1992; Xian: Places of Historical Interest. Memories of Chang'an. Xian, 2000.

М.Е. Кравцова

ЧА-ТУ

插圖

Ча-ту — книжная иллюстрация (букв. «вставленная картина», «вставка»). Основные типы традиц. книжной иллюстрации сформировались еще в рукописных свитках и развились в ксилографических книгах. Росписи пещер **Дуньхуана** (VIII–IX вв.) с изображением сцен на буд. сюжеты (*бянь-сян*) также можно счесть иллюстрациями, т.к. настенные картины точно соответствуют сюжетам найденных в Дуньхуане текстов **бянь-вэнь** (см. т. 2, 3), роду буд. проповеди, оформившейся в сер. VIII в. как самостоятельный жанр, сочетавший и прозу, и стихи. Вероятно, монахи исполняли тексты *бянь-вэнь* перед паствой, стоя у соответствующей росписи и перемещаясь от картины к картине по мере развития сюжета. Позднее, в период Сун (960–1279), термин *бянь-сян* обозначал гравюры, иллюстрирующие буд. сутры (**цзин [1]**; см. т. 2).

Первым типом собственно книжной иллюстрации являются *фэй-хуа* (в совр. терминологии «фронтисписы») — рисунки на всю страницу, помещаемые обычно в начале свитка или книги или же перед сочинением, если таковых в книге несколько. Встречаются часто в рукописных буд. сутрах, найденных в б-ке Дуньхуана. В изданиях светской лит-ры более позднего времени рисунки *фэй-хуа* помещают значительно реже.

Традиц. книжная иллюстрация широко развивается с началом использования ксилографического метода книгопечатания *му-кэ-бань*, к-рый появился в 1-й пол. X в. (в реальности применялся как минимум на столетие раньше). На одной и той же доске (из сливового дерева или жужуба) вырезались и текст и изображения (*бань-хуа*).

Для ксилографической книги первым по времени появления является тип иллюстрирования, называемый сейчас *шан ту ся вэнь* (букв. «сверху картина, внизу текст», англ. пер. «running illustration») и представлявший собой сплошную полосу рисунков над текстом в т.наз. полностью иллюстрированных (*цюань сян*) книгах. Встречается еще в дуньхуанских рукописях, но широкое распространение получил в изданиях ср.-век. простонародной лит-ры начиная с эпохи Юань (1271–1368). Изданные печатней семьи Юй в Цзяньяне пров. Фуцзянь в 1320-х иллюстрированные **пинхуа** (см. т. 4) – наиб. ранние из сохранившихся изданий худ. лит-ры типа *цюань сян*. Гравюры занимают примерно треть каждой страницы сверху, нижняя часть — текст. При дин. Мин (1368–1644) на смену *пинхуа* пришли более развитые лит. формы — популярные ист. романы, напр. «Троецарствие» (**«Саньго яньи»**), «Речные заводи» (**«Шуй ху чжуань»**), издания к-рых иллюстрировались по тому же типу. Так издавались и драмы, напр., знаменитое изд. (1498) «Западного флигеля» («Си сян цзи») **Ван Ши-фу** (1260–1336; все см. т. 3), и поэтич. сборники, напр., «Стихи тысячи поэтов» («Цянь цзя ши»). Такие издания выпускались в осн. в пров. Фуцзянь до XVIII в. Главная роль отводилась в них тексту, иллюстрации выполняли

вспомогательную, пояснительную функцию. Из типа *шан ту ся вэнь* развились более поздние книжки-картинки *ляньхуань-хуа*, где на картинке изображены события, описываемые на той же странице, такой формат удобен для иллюстрирования больших по объему, богатых событиями сочинений на ист. сюжеты. Иллюстрация-вставка *ча-ту* — наиб. поздний тип, возможно, возникший как развитие *фэй-хуа*, о чем свидетельствует манера заключать картинку в орнаментальную рамку. На одной странице помещали и текст и рисунок, позже появились картинки, занимающие все пространство листа. Резать рисунки небольшого размера было проще, чем *фэй-хуа*, причем это мог делать тот же мастер, кто вырезал текст, или разные мастера (известны случаи плохих иллюстраций к прекрасно выполненному тексту, обратных примеров меньше). Первоначально рисунки *ча-ту* помещали в науч. тексты, энциклопедии-**лэйшу** (см. т. 4) и т.п., и лишь позднее — в лит. тексты. По сравнению с типом *шан ту ся вэнь* иллюстрации *ча-ту* в лит. текстах предполагали большую степень абстракции: художник должен был проанализировать текст и выбрать из него наиб. важные эпизоды, выявить гл. действующих лиц, чтобы нарисовать их портреты. Место расположения *ча-ту* в книге менялось, часто все рисунки с изображением гл. персонажей помещались в начале тома-*цзюани*. Постепенно *ча-ту* стали осн. типом иллюстрации в книге; в совр. яз. этим термином обозначают любую книжную иллюстрацию.

В течение мн. веков книжная гравюра *бань-хуа* была монохромной, первые цветные оттиски на бумаге относятся к периоду Сун: отпечаток делался с одной доски, на к-рую одновременно накладывалось неск. разных красок. Эта технология в общих чертах была известна еще с эпохи Тан, но применялась исключительно для окраски тканей. Полноцветные ксилографич. издания появились на рубеже XVI–XVII вв. Для получения цветного отпечатка резалось неск. одинаковых досок-клише (*таобань* — «комплект досок»), к-рые последовательно накладывались на один и тот же лист. Все остальные методы цветной печати были модификацией и усовершенствованием этого способа печати.

Постепенно сложилось неск. центров, специализировавшихся на издании иллюстрированных книг, как правило, в тех р-нах, где было налажено производство бумаги, от свойств к-рой зависело качество издания и оформления. В Цзяньяне (на севере совр. пров. Фуцзянь), где еще в конце эпохи Тан производили бумагу, к-рой торговали далеко за пределами провинции, осн. сырьем, как и во многих р-нах юга Китая, был бамбук. Бумага из бамбука тонкая, но желтоватая, с заметными линиями волокон, не годилась для живописи и каллиграфии, но подходила для печати книг. Наличие удобных путей сообщения способствовало быстрому экономич. развитию региона, и именно здесь ранее, чем в др. местах, сложились условия для развития коммерческого книгопечатания, возник т.наз. цзяньянский стиль гравюры. В Хуйчжоу (пров. Аньхой) сложился совершенно иной стиль книжной графики. Здесь производилась лучшая в стране бумага, позволяющая, в отличие от фуцзяньской, печатать иллюстрации высокого худ. качества, и было сосредоточено большинство печатников и книготорговцев эпохи Мин (члены одной только семьи Хуан причастны к изданию половины минских книжных иллюстраций). Аньхойская школа известна точностью резьбы и вниманием к деталям. Нек-рые издатели разрабатывали собств. варианты иллюстрирования — рамки по краям страниц, картинки на обложке и т.д. Книжные иллюстрации здесь впервые стали вырезать отдельно от текста и даже подписывались художниками, что очень высоко ценилось. Зачастую в ксилографах аньхойской школы предпочтение отдавалось иллюстрации, текст гравировался более небрежно. Эскизы для книжной графики для аньхойских мастерских создавали такие выдающиеся художники, как **Тан Инь** (1470–1523), **Цю Ин** (1494?–1552?) и Чэнь Хун-шоу (1598–1652). Имена художников книжной иллюстрации до эпохи Мин почти неизвестны, дошли лишь имена владельцев печатных мастерских.

«Золотым веком» кит. коммерческого книгопечатания считается период правления имп. Шэнь-цзуна под девизом Вань-ли (1573–1620). Во всех р-нах страны образуются центры книгопечатания, создается целая сеть книжных лавок. Крупными книгоиздательскими центрами становятся Пекин, Ханчжоу, Сучжоу, Усин, Хайчан, Улин. Технически совершенствуется процесс печатания, разрабатывается метод многоцветной печати, усиливается тенденция разделения труда в печатнях, созданием рисунков для гравирования занимаются профессиональные художники, часто беря за основу произведения более известных мастеров.

В кон. XIX в. книгоиздание постепенно переходит на литографич. метод печати, однако издатели стремятся в оформлении книг и книжных иллюстраций имитировать ксилографы, группируя при этом все иллюстрации в начале книги или *цзюани*. В нач. XX в., когда началось науч. изучение кит. традиц. графики, произведения книжной графики стали рассматриваться вне связи с изданием, к-рое они иллюстрировали. Многие из них публиковались отдельно в виде самостоятельных графических листов, так они воспринимаются

и теперь, хотя на самом деле являются частью единого худ. целого — иллюстрированной ксилографической книги.

** *Виноградова Т.И.* «Народная» гравюра в контексте истории книгопечатания // XXXVII НК ОГК. М., 2007, с. 205–211; *Рифтин Б.Л.* Эпопея «Троецарствие» в иллюстрациях XVI–XVII вв. // Слово и мудрость Востока: литература, фольклор, культура: к 60-летию акад. А.Б.Куделина. М., 2006, с. 365–388; *Флуг К.К.* История китайской печатной книги сунской эпохи X–XIII вв. М., 1959; *А Ин.* Чжунго ляньхуань тухуа шихуа (Рассказы по истории китайских картин-серий). Пекин, 1957; *Го Вэй-цю.* Чжунго баньхуа ши люэ (Очерк истории китайской гравюры). Пекин, 1962; *Bussotti M.* Gravures de Hui. Étude du livre illustré chinois de la fin du XVI-e siècle à la première moitié du XVII-e siècle. P., 2001; *Gohen M.* Le livre illustré en Chine des Ming au Qing (XV–XIX s.) // Le livre et l'imprimerie en Extrême-Orient et en Asie du Sud. Bordeaux, 1986, p. 57–75; *Hegel R.* Reading Illustrated Fiction in Late Imperial China. Stanf., 1988.

Т.И. Виноградова

ЧА ХУ

茶壺

Ча ху (чайный сосуд) — чайник для заваривания чая (*ча* [*2*]), появившийся ок. 600 лет назад. Ранее использовались чайники для приготовления воды (*шуй ху*) и подогревания вина (*цзю ху*). Изначально его изготовляли из особого сорта глины, позднее стали применять также фарфор, стекло и спец. чугун.

Керамика (см. Общ. разд.) производится в Китае с глубокой древности . Первые археологич. находки изделий из глины датируются VI тыс. до н.э. От неолитич. культуры Яншао (5000–2500 до н.э.) сохранилось множество глиняных сосудов различного предназначения. Многообразие их форм и богатая орнаментика свидетельствуют о развитости керамики, хотя осн. приемы обжига глины окончательно сформировались в поздненеолитич. культуре Луншань (2500–1900 до н.э.) у племен, живших вдоль верхнего течения р. Хуанхэ. В VII в. был открыт способ производства фарфора (*цы* [*5*]). Изысканная посуда прозрачно-белого цвета, тончайшая, как лепесток цветка, прекрасно дополнила эстетику чайного действа. Процесс изготовления «рукотворного нефрита» долго хранился в тайне, и лишь в 1708 саксонским экспериментаторам Чирнгаузом (1651–1708) и Беттгеру (1682–1719) удалось получить европ. фарфор. До этого вся фарфоровая посуда для королевских дворов Европы поставлялась из Китая. Небольшой г. Исин (пров. Цзянсу) по праву называют «керамической столицей Китая». Начало производству керамики в этом р-не, богатом разноцветными глинами, было положено в VI–V вв. до н.э., когда сановник, стратег, мыслитель и идеолог купечества **Фань Ли** (см. т. 5) начал добывать глину в предместьях Исина и создал мастерские по обжигу и производству керамич. изделий, В эпоху Сун (960–1279) эта керамика вышла за пределы Цзянсу, а в эпоху Мин (1368–1644) распространилась по всей стране.

Именно тогда *ча ху* занял гл. позицию среди чайной утвари. Основатель дин. Мин — **Чжу Юань-чжан** (1328–1398; см. т. 4), руководствуясь экономич. интересами, издал указ о производстве рассыпного чая, в к-ром стимулировал снижение цен, пошлин и налогов. Монголы меняли в Китае коней на тюки чая соответствующего объема. Чжу Юань-чжан решил, что выгоднее обменивать их на легкие рассыпные чаи, чем на тяжелые тюки прессованного чая, и с тех пор производство рассыпного чайного листа стало основным, а прессованного — резко сократилось. Такой чай удобно заваривать в керамике и фарфоре, а не, как ранее, варить в металлич. сосудах.

В период Чжэн-дэ (1506–1521) — Цзя-цзин (1522–1566) в р-не Исина начали обжигать керамику, за цветовую гамму от темно- и буро-коричневого до светло-желтого названную «(исинским) пурпурным песком» ([*исин*] *цзы ша*) и ставшую гл. материалом для знаменитых исинских чайников (*цзы ша ху* – «чайники пурпурного песка»). Там же в период Цзя-цзин — Лун-цин (1567–1572) — Вань-ли (1573–1620) Оу Цзы-мин наладил производство получившей его имя керамики *оу яо*, или исинской *цзюнь яо* («цзюньчжоуская керамика»; один из пяти видов знаменитой керамики эпохи Сун, название к-рой происходит от топонима Цзюньчжоу — старого обозначения совр. уезда Юйсянь пров. Хэнань). Он изготавливал граненые чайники и вазы с мелким кракелюром, первым стал смешивать глины разных цветов, и его технология используется в наши дни.

Лучшим материалом для *ча ху* считается пурпурная глина, добываемая вокруг Исина. Она — мелкодисперсная, т.е. состоит из мелких частиц, и легко спекается в тонкостенные изделия, давая плотный черепок, не пропускающий воду даже без глазури. Размер ее частиц позволяет исинской керамике пропускать молекулы воздуха, благодаря чему чайный настой «дышит», а не «задыхается». Данное свойство глины очень важно в работе с чаем, а пористые стенки такого чайника долго сохраняют в себе чайный аромат, поэтому говорится, что «чайник дружит с чаем». Чайный напиток должен обогащаться кислородом, но

совсем чуть-чуть, иначе жидкость начнет активно окисляться. Именно для того, чтобы чай «дышал», соответствующая фарфоровая посуда (гораздо более плотная по структуре, чем керамическая) имеет расширяющуюся кверху форму (вариант *гай вань*, «пиалы с крышкой») или неплотно прилегающую крышку (вариант чайника).

Ча ху весьма разнообразны по материалу и фактуре, размеру, форме и цвету, росписи и украшениям. В спец. каталогах представлены наиб. распространенные виды, условно называемые «сто чайников». Встречаются чайники в форме полусферы, половины черепицы, плоского камня, тазика, колодца, черпака, крыши и др. Снаружи могут быть нанесены различные орнаменты, лепнина, инкрустация, рисунки и надписи. Их ручки так же разнообразны: в виде петли, корня, коленца бамбука и т.д.

** *Бармина И.* Чай. М., 2002; *Барыбин Е.В.* Искусство чайной церемонии. Ростов н/Д, 2005; *Виногродский Б.Б.* Путь чая. Предметы и люди. М., 2008; *он же.* Путь чая. Тонкости традиций. М., 2008; *Иванов Ю.* Энциклопедия чая. Смоленск, 2001; *Похлебкин В.В.* Чай, его история, свойства и употребление. М., 1981; *Эйвери М.* Чайный путь / Пер. с англ. А. Гилевича. Пекин, 2004; Дандай Чжунго цзы ша ту дянь. (Иллюстрированная энциклопедия современной китайской [керамики] пурпурного песка) / Ред. Ши Шунь-хуа. Шанхай, 2003; *Ли Чжэн-чжун.* Чжун гу цзы ша ху (Средневековые чайники пурпурного песка). Тяньцзинь,1995; *Ло Вэнь-хуа.* Цзы ша ча ху цзуй фэн лю (Самые популярные чайники пурпурного песка). Ланьтянь, 2002; *Сунь Чжун-вэй.* Гу-дай ча ци. (Древняя чайная утварь). Пекин, 2002; *Ши Цзюнь-тан.* Цзы ша чунь цюй (Вёсны и осени [керамики] пурпурного песка). Шанхай, 1991; *Li Jingduan*, *Wang Aopan*. Charm of Dark-red Pottery Teapots. Nanjing, 1992.

Б.Б. Виногродский

ЧЖАН ВЭНЬ-ТАО

張問陶

Чжан Вэнь-тао (Чжун-е, Лэ-цзу, прозв. Баолянь-тинчжу, Лаочуань, Чжайгуань-сяньши, Чуаньшань, Шушань-лаоюань, Яоань-туйшоу). 1764, Суйнин, пров. Сычуань, — 1814. Художник, каллиграф, поэт.

В 1790 получил ученую степень *цзинь-ши*. Продвигаясь по службе, занял пост правителя округа Лайчжоу в пров. Шаньси; из-за болезни ушел в отставку и переехал в Умэнь (ныне г. Сучжоу пров. Цзянсу). Как живописец работал во всех жанрах. Считается, что в живописи он следовал традиции выдающегося художника, каллиграфа и литератора дин. Мин — **Сюй Вэя**. В годы правления имп. **Цянь-луна** (1736–1795; см. также т. 4) вместе с 11 др. мастерами Чжан Вэнь-тао был привлечен к росписи ширм для павильона Янсиньдянь императорского дворца **Гугун** в Пекине (**Бэйцзин**). Эти ширмы, как и др. живописные произведения кисти Чжан Вэнь-тао, в т.ч. и выполненные в излюбленных жанрах *шань-шуй* (*хуа*) — «(живопись/изображения) гор и вод» и *хуа-няо* (*хуа*) — «(живопись/изображения) цветов и птиц», до наших дней не дошли, в отличие от стихов и каллиграфии, в к-рой он подражал одному из корифеев нац. живописи — **Ми Фу**. Печати: *Бу и шэнь*, *Бянь чжоу цзай цзю*, *Гуань лин сань шэнь шань* и др., всего 36.

Автограф и печать Чжан Вэнь-тао сохранились в собрании Гос. музея Востока (Москва).

** *Сычёв В.Л.* О методике атрибуции (экспертизы) классической китайской живописи // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV, М., 2001.

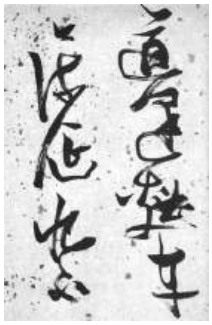
См. также лит-ру к ст. **Гай Ци**.

В.Л. Сычёв

ЧЖАН ЖУЙ-ТУ

張瑞圖

Чжан Жуй-ту, Чжан Чжан-гун, Чжан Го-тин, прозв. Эр-шуй, Байхао-аньчжу, Пиндэнцзю-ши, Готин-шаньжэнь и др. 1570, уезд Цзиньцзян (пров. Фуцзянь), — 1641. Каллиграф, живописец, литератор. Вместе с **Дун Ци-чаном**, **Син Туном** и Ми Вань-чжуном (1570–1628) входит в четверку выдающихся каллиграфов конца дин. Мин (1368–1644). Он является центр. фигурой среди каллиграфов направления «эксцентриков» (*се* [*2*]). В 28 лет был обладателем степени *цзинь-ши*, а в 37 — членом **Ханьлинь академии** (см. т. 1). Головокружительной карьерой вплоть до поста канцлера в 1626–1628 при дворе имп. Си-цзуна (прав. 1621–1628) Чжан Жуй-ту был обязан связям с могуществ. **евнухом** (*тайцзянь*; см. т. 4) Вэй Чжун-сянем (1568–1627), по просьбе к-рого он слагал хвалебные эпитафии. Падение евнуха в связи с обвинениями в коррупции обернулось для Чжан Жуй-ту смещением с должностей. Однако в его биографии, написанной при дин. Цин (1644–1911), его уже меньше осуждают за полит. беспринципность, а превозносят как одного из величайших каллиграфов эпохи дин. Мин.



Переживая крах своей карьеры, Чжан Жуй-ту обратился к *чань*-буддизму (см. т. 1 **Чань-сюэ**), предался поэзии и каллиграфии. В последние 15 лет жизни создал свои лучшие каллиграфич. произведения. В живописи следовал стилю пейзажей юаньского художника **Хуан Гун-вана**.

Излюбленными почерками Чжан Жуй-ту были скоропись *цаошу* и полускоропись *синшу*. Черты энергичны и полны экспрессии. Знатоки сравнивали его каллиграфию с порывами шквалистого ветра, внезапно переходящими в штиль. Каллиграф местами то с усилием прижимает кисть и тормозит, то движет ею стремительно. В результате столь резких перепадов в скорости письма и нажиме ведения кистью черты выходят разнообразными по толщине — с неожиданными переходами от толстых и темных линий до сухих и тонких. В отмашках кончик кисти обнажен. Каллиграф сводит к минимуму все прямые черты и акцентирует криволинейные очертания, усиливая их резкими заломами. Чжан Жуй-ту любил оставлять много пространства между столбцами, что отличает его стиль от каллиграфии таких мастеров, как **Вэнь Чжэн-мин** и **Сюй Вэй**, к-рые предпочитали сближать иероглифы. Написанные его кистью узкие ряды иероглифов подобны туго закрученным пружинам. Просторность межстолбцового пространства усиливает эффект от их энергичной динамики. Этот прием получит развитие в тв-ве таких каллиграфов, как **Фу Шань**, Хуан Дао-чжоу (1585–1646) и др.

Чжан Жуй-ту любил писать крупными иероглифами на белом дамасте. Благодаря высокой абсорбирующей способности этот материал особенно подходил для экспериментов с сухой или влажной тушью. Вкрапления шерстяных волокон в ткань создавали разницу при впитывании тушевого раствора, из-за чего появлялись дополнительные эффекты в тоновой палитре черт. Усиление живописной компоненты стиля в скорописи Чжан Жуй-ту не имело внешнего по отношению к каллиграфич. пластике характера и не провоцировало излишней декоративности.

* *Сюй Ли-мин.* Чжунго шуфа фэнгэ ши (История стилей китайской каллиграфии). Хэнань, 1992. ** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Хуан Дунь.* Юань Мин шуфа (Каллиграфия [периода династий] Юань, Мин). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; Чжунго хуфа цзянь ши (Краткая история китайской каллиграфии) / Отв. ред. Ван Юн. Пекин, 2004; *Chang Leon L.-Y.*, *Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990.

В.Г. Белозёрова

ЧЖАН И-МОУ

Чжан И-моу. Род. в 1950, Сиань. Окончил Пекинский ин-т кинематографии (1982). Режиссер (с 1986), до этого оператор фильмов «Хуан туди» («Желтая земля»; приз в Нанте), «Игэ хэ багэ» («Один и восемь»), «Да юэбин» («Большой военный парад») и актер («Лао цзин» — «Старый колодец»; фильм о поисках воды в горной деревне; приз в Токио). Им поставлены фильмы «Хун гаолян» («Красный гаолян», 1987; о трагич. борьбе виноделов 1930-х за выживание; приз «Золотой медведь» в Берлине, 1988), «Цзюй-доу» (1990; о разрушении традиц. семьи; номинация на «Оскар»), «Да хун дэнлун гаогао гуа» («Высоко висят красные фонари», 1991; драма наложницы, не подчинившейся воле властелина; приз в Венеции, номинация на кинопремию «Оскар»), «Цю-цзюй да гуаньсы» («Цю-цзюй идет по инстанциям», 1992; о сельчанке, к-рая ищет в городе управы на старосту), «Яо-ба яо яо дао вайпоцяо» («Раскачивайся, люлька, до Бабкина моста», в заруб. прокате «Шанхайская триада», 1995; о кровавых разборках шанхайской мафии 1930-х), «Хочжэ» («Живи», 1994; история страны в 1940-70-х сквозь призму жизненных перипетий человека; по роману **Юй Хуа** — см. т. 3; приз в Каннах; в КНР фильм не демонстрировался). Его работы считаются вершиной «нового кино» (*синь дяньин*), обновлением традиций, отличаются глубиной содержания, психологизмом образов, отточенностью формы. Признан ярким мастером за рубежом, но в КНР по поводу его тв-ва ведутся дискуссии — оно долгое время именовалось не «истинно народным», а «витринным», рассчитанным на зап. вкусы. С 1997 больше внимания уделяет актуальным совр. социальным конфликтам, не жертвам, а победителям, психологизм порой подменяется сентиментальностью: «Игэ доу бу нэн шао» («Ни одним меньше»; о юной сельской учительнице); «Во ды фуцинь муцинь» («Мои отец и мать»; о любви деревенской школьницы к учителю). В XXI в. Чжан И-моу вернулся к философичности произведений в традиц. романтич. духе *се-и*, создав подряд четыре заметных фильма: «Инсюн» («Герой», 2002), «Шимянь майфу» («Круговая засада», 2004), «Даньци цзоу цянь ли» («Одинокий всадник пробегает тысячи *ли*», 2005), «Маньчэн цзинь дай хуанцзинь цзя» («Весь город в желтых лепестках, как в латах золотых», 2006). Особенно выразителен костюмный «Герой»

(номинация на «Оскар»), сочетающий поразительно эффектную декоративность с глубоким осмыслением взаимоотношений индивида и гос-ва, в итоге сложившись в гимн свободной личности.

** *Торопцев С.А.* Чжан Имоу: становление мастера // ПДВ. 2000, № 5; *он же.* Роль Чжан Имоу в развитии китайского кино // ПДВ. 2005, № 5, с. 159–169; *он же.* Режиссер Чжан Имоу — «международный брэнд» китайского кино. М., 2008; *Ван И-чуань.* Чжан И-моу шэньхуа ды чжунцзе (Конец мифа Чжан И-моу). Пекин, 1998; Дандай чжунго дяньин (Современное китайское кино). Т. 1–2. Пекин, 1989; Лунь Чжан И-моу (О Чжан И-моу). Пекин, 1994; Чжунго да байкэ цюаньшу. Дяньин (Большая китайская энциклопедия. Кино). Пекин, 1991; Чжунго дяньин да цыдянь (Большой словарь китайского кино). Шанхай, 1995.

С.А. Торопцев

ЧЖАН ЛУН-ЯНЬ

張隆延

Чжан Лун-янь, Чжан Лун-янь (имя в др. иероглифич. написании), Чжан Шичжи, Chang Leon L.-Y., прозв. Лэй-вэн. 30.10.1909, ок. Нанкина, пров. Цзянсу, — 01.05.2009, Тайбэй, Тайвань. Ученый, дипломат, каллиграф.

Увлечение каллиграфией перешло к нему от отца — резчика печатей. Юношей Чжан Лун-янь начал свой путь в нанкинском ун-те Цзиньлин (*Наньцзин Цзиньлин дасюэ*) по спец. «политология». Одновременно он стал учеником видного каллиграфа Ху Сяо-ши (1888–1962). Оказавшись в Европе, Чжан Лун-янь увлеченно осваивает зап. культуру. В ун-те Нанси (Франция) получает степень д-ра юридических наук. Далее стажируется в Берлинском ун-те, Оксфорде и Гарварде. В 60-е Чжан Лун-янь изучает историю зап. иск-ва в Швейцарии. Позднее ун-т св. Иоанна в Нью-Йорке присвоил ему звание почетного профессора. Обосновавшись на Тайване в 1962, Чжан Лун-янь стал деканом ф-та искусств Ин-та китайской культуры (*Вэньхуа дасюэ*). Одно время он руководит отд. образования и междунар. культурных связей Мин-ва просвещения Тайваня. В 1966–1971 возглавляет одну из комиссий ЮНЕСКО в Париже. Свободно владея англ., нем. и франц. языками, Чжан Лун-янь на протяжении неск. десятилетий активно занимается дип. деятельностью, прежде всего вопросами культурного сотрудничества.

Науч. изыскания Чжан Лун-яня обогатили традиц. знания по истории каллиграфии. В 1971 выходит его труд «Чжунго шуфа» («Китайская каллиграфия»), к-рый сразу же переиздается в Париже на франц. яз. В 1989 публикуется его монография «Чжунго шуфа сы цяньнянь» («Четыре тысячелетия истории китайской каллиграфии»). В 1990 книга издается на англ. яз. в пер. П.Миллера, ученика и близкого друга Чжан Лун-яня. На протяжении 2-й пол. XX в. он организовал много своих выставок на Тайване и в США. В 1999 в Тайбэе состоялась ретроспективная выставка его работ с 1964 по 1998, приуроченная к 90-летию мастера. Девизом выставки стали его слова: «Старость настала, но по-прежнему люблю каллиграфию».

В сер. 1980-х Чжан Лун-янь создает серию работ почерком *синшу* в авторской технике «влажной туши» *цин мо*. Он пишет тушью слабого разведения, дающей разнообр. оттенки серого цвета, напоминающие живописные размывы. За счет этого черты, прописываемые наполненной тушевым раствором кистью, приобретают необычную прозрачность. Это делает зримым пересечения линий, все возвратные движения кончика кисти, видны подтеки туши внутри черты. Иногда данный эффект просвечивания Чжан Лун-янь подчеркивает использованием бумаги с напечатанным на ней европ. шрифтом. Прозрачность туши обнажает работу кисти и ее власть над композиционной структурой произведения. Увлечение «влажной тушью» происходило параллельно с возрастающим интересом мастера к противоположной технике «сухой туши» (*цзяо мо*) в почерке *лишу*. С конца 1980-х «сухая тушь» преобладает в его тв-ве. Высокая концентрация пигмента сообщает туши особую вязкость и требует от мастера дополнительного напряжения при ведении кистью. Черты, написанные такой тушью, приобретают особую плотность и весомость. Произведения каллиграфа подтверждают его теоретич. постулат: «Энергия *ци* [*1*] от одухотворенности (*шэнь* [*1*]), а не от формы (*син* [*2*])».

Ведущей темой теоретич. рассуждений Чжан Лун-яня является проблема глубинного родства разных видов иск-ва, к-рое определяется термином *цзун сян* («всеобщая взаимосвязь»). Чжан Лун-янь убежден, что «посредством размышлений и медитации глаза могут слышать, а уши видеть». Удивительным образом

его каллиграфия обладает богатейшими акустическими ассоциациями. Чжан Лун-янь является одним из тех, кто заложил основы школы преподавания каллиграфии на Тайване и определил ее высокий уровень. «Имейте здравый смысл и нежесткие нормы, учитесь у созидающих перемен и обретайте духовные истоки» — таков завет Чжан Лун-яня его ученикам.

***** Лунгу яньцзинь: Чжан Лун-янь шуфа цзюши хуйгучжань (Каллиграфия Чжан Лун-яня — каталог ретроспективной выставки в связи с 90-летием каллиграфа) / Голи лиши богуань бяньцзи вэйюаньхуй (Нац. исторический музей). Тайбэй, 1999; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990. ****** *Белозёрова В.Г.* Чжан Лун-янь – «посол» китайской каллиграфии на Западе // В. 2006. № 4.

В.Г. Белозёрова

ЧЖАН СЮАНЬ

張萱

Чжан Сюань. Годы жизни не установлены, г. Цзинчжао (в р-не совр. г. Сиань пров. Шэньси). Один из ведущих художников дин. Тан (618–907) в жанре *жэнь-у* (*хуа*) — «(живопись/изображения) фигур».

Работал при дворе имп. Сюань-цзуна (712–756). В трактатах «Тан-чао мин хуа лу» («Записи о прославленных картинах/живописцах династии Тан») Чжу Цзин-юаня (вар. Чжу Цзин-сюань, IX в.) и **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал») Го Жо-сюя (XI в.) сообщается, что Чжан Сюань работал преимущественно в станковой живописи и прославился среди современников как непревзойденный мастер изображения сцен придворной жизни. По словам Чжу Цзин-юаня, он «рисовал юношей из знатных семейств, оседланных лошадей, виды императорских парков, портреты благонравных жен» (пер. В.В. Малявина). В кит. традиц. эстетике Чжан Сюань признается основоположником особого тематич. направления в рамках *жэнь-у* — «красавицы» (*ши-нюй*, исходное значение термина — «знатные дамы, фрейлины»), сосредоточенного на сценах из жизни двора и знати, в первую очередь обитательниц гарема. Известны две работы Чжан Сюаня, обе в копиях XI–XII вв.: «Дао лянь ту» («Изготовление шелка», 37×147 см, шелк, краски, Музей изящных искусств, Бостон) и «Го го фу-жэнь ю чунь ту» («Прогулка весной знатных дам из владения Го», 52×148 см, шелк, краски, Ляонинский пров. музей, Шэньян).

На первом свитке представлена сцена повседневной жизни обитательниц гарема, занятых полагающимися им женскими ремеслами. Свиток состоит из неск. относительно самостоятельных композиционных фрагментов: в одном показаны стоящими в полный рост четыре дамы, растирающие что-то в большой деревянной ступке. В др. эпизодах изображены семь «красавиц»: три сидящие, две из к-рых прядут, а одна шьет, примостившись на маленькой табуретке; и четыре натягивающие нити основы (т.е. совершающие одну из ткацких операций). В еще одной сцене показаны две дамы, играющие на струнном муз. инструменте *цинь* [*3*] (цитре). Несмотря на дискретность композиции, произведение отличается худ. целостностью и подлинной непринужденностью в расположении фрагментов и отдельных фигур, изображенных живо и достоверно, т.к. художник свободно владел приемами передачи человеч. тела в движении, а также в разл. позах и ракурсах. Нек-рые персонажи показаны со спины, что не лишает их выразительности. Колорит основан на ярких, но теплых тонах с преобладанием зеленого и желтовато-коричневого, создающих атмосферу домашнего уюта.

На втором свитке столь же артистично изображена кавалькада из шести дам в сопровождении двух мужчин, одна из женщин показана на лошади вместе с дочерью. Подробности внешнего облика персонажей настолько тщательно проработаны, что различимы даже детали дамских причесок и головных украшений. Всадник, возглавляющий кавалькаду, облачен в одежды темного цвета, что сразу же выделяет его на фоне остальных действующих лиц. Платья дам выполнены в розовато-серых тонах. Фигуры лошадей не только пластичны, но и отмечены динамикой, при этом от внимания живописца не ускользнули нюансы их внешнего вида — масть, тщательно уложенные гривы и хвосты, орнаменты сбруи. Работа кисти и цветовое решение картины придают ей настроение праздничной торжественности и привкус рафинированности, доносящий до нас атмосферу придворной жизни танской эпохи.

Сцены с участием придворных дам и сюжет кавалькады, использованные Чжан Сюанем, имеют многочисл. аналоги в погребальных стенописях VII–VIII вв., что позволяет видеть в тв-ве этого художника отражение определенного момента эволюции кит. станковой живописи, когда она еще находилась под сильным влиянием стенописного иск-ва.

***** *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978; *Чжу Цзинсюань.* Записи о прославленных живописцах династии Тан // Китайское искусство / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. В.В. Малявина. М., 2004.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Сюй Бань-да*. Чжан Сюань хэ Чжоу Фан. Пекин, 1959; *У Юй-гуй*. Суй, Тан, У-дай ([Эпохи] Суй, Тан и Пяти династий) // Чжунго фэнсу тунши (Общая история обычаев и нравов Китая). Т. 5. Шанхай, 2001; *Чжуан Цзя-и*, *Не Чун-чжэн*. Чжунго хуйхуа (Китайская живопись). Пекин, 2000; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Цзянь-цая, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 2. Пекин, 1986; Чжунго хуйхуа цюаньцзи (Полное собрание произведений китайской живописи). Т. 1. Ханчжоу, 1997; *Lancman E.* Chinese Portraiture. Tokyo, 1966; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1, 3. L., 1958; *Sullivan M.* The Arts of China. Berk.–Los Ang.–L., 1984.

М.Е. Кравцова

ЧЖАН СЮЙ

張旭

Чжан Сюй, Чжан Бай-гао, прозв. Чжан чжан-ши (Старший историограф Чжан), Чжан дянь (Безумный Чжан). 675, Уцзюнь (совр. Сучжоу, пров. Цзянсу), — 750. Каллиграф, поэт. Род. в именитой семье ученых, из к-рой столетие спустя выйдет знаменитый теоретик кит. каллиграфии и живописи Чжан Яньюань (810?–890?), автор крупнейшего трактата по истории и теории кит. живописи **«Ли дай мин хуа цзи»** («Записи о знаменитых картинах прошлых эпох»). В молодости Чжан Сюй служил в военном ведомстве г. Чаншу (пров. Цзянсу), а позднее занимал должность *чжан-ши*, в связи с чем получил прозв. Чжан чжан-ши. Выйдя в отставку, поселился в столице, где вошел в круг культурной элиты своего времени. Среди учеников Чжан Сюя — лучшие танские каллиграфы **Янь Чжэнь-цин** и **Хуай-су**.

Биографич. упоминания о Чжан Сюе так или иначе связаны с традицией «винного транса» (*цзю шэнь*) и повествуют о его публичных каллиграфич. акциях, сопровождавшихся эксцентричным поведением; иносказание «винный транс» используется с показательными для кит. символологии натуралистич. подробностями. Сообщается, что Чжан Сюй, следуя примеру Ван Сянь-чжи (344–386; см. **Эр Ван**), публично демонстрировал процесс письма. Так, в одном из храмов г. **Лоян** зрители за день смогли увидеть танец с мечом генерала Пэй Мина, процесс работы художника **У Дао-цзы** (700–760) и каллиграфич. тв-во Чжан Сюя. Органичная связь этих трех искусств, базирующихся на общих пластич. принципах, предопределяла успех подобных акций.

Основой каллиграфич. достижений Чжан Сюя была его фундаментальная подготовка в уставе. Современниками высоко ценились как его скоропись, так и устав. Оттиск с его каллиграфии периода дин. Сун (960–1279) сохранился на каменных столбах с панегириком в честь господина Лана («Лангуань ши чжу цзи», ок. 742). Однако устав Чжан Сюя не оказал заметного влияния на развитие данного почерка при последующих династиях. Его тв-во стало вехой преимущественно в истории скорописи. Учителями в скорописи для Чжан Сюя были ханьский каллиграф **Чжан Чжи** и «два Вана» (*эр Ван*) — **Ван Си-чжи** (307?–365?; см. т. 3) и Ван Сянь-чжи. Традиционно кисти Чжан Сюя приписывают свиток «Гу ши сы те», выполненный почерком *куанцао* из собр. Ляонинского провинц. музея. Свиток представляет собой запись двух стихотворений **Се Лин-юня** (385–433) и двух частей стансов «Ступая в пустоте» **Юй Синя** (513–581; обе ст. см. т. 3). На свитке имеются 75 печатей и два послесловия **Дун Ци-чана** и Фэн Фана (XVI в.), подтверждающие авторство Чжан Сюя. Однако вопрос о подлинности свитка далеко не бесспорен, и ряд совр. исследований ее опровергают. До наших дней не дошло ни одного произведения, бесспорно принадлежащего Чжан Сюю, что ограничивает возможности атрибуции свитка из Ляонинского музея. Стиль скорописи каллиграфа основывался на использовании пластики черт почерка *чжуаньшу* и солидной подготовке в уставе. При внешней необузданности каллиграфия Чжан Сюя сохраняла прямую преемственность ханьской скорописи. По сравнению со стилем цзиньских «двух Ванов» пластика скорописи Чжан Сюя отличается большей весомостью и «телесностью». Чжан Сюю приписывается трактат «Ши эр и би фа» («Двенадцать принципов/методов работы кистью»).

* Суй Тан У-дай шуфа (Каллиграфия [периодов] Суй, Тан, Пяти династий) / Под ред. Ян Жэнь-кая. Пекин, 1989; то же / Под ред. Ван Цзин-сяня. Пекин, 1998. ** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Соколов-Ремизов С.Н.* «Куанцао» — «дикая скоропись» Чжан Сюя // Сад одного цветка. М., 1991, с. 167–197; *Ци Гун*. Лунь Хуай-су Цзы сюй мо цзи бэнь (Рассуждения о следах туши в «Автобиографии» Хуай-су) // ВУ. 1983, № 12, с. 76–83; *Чжу Гуань-тянь*. Тан-дай шуфа (Каллиграфия эпохи Тан). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу*. Чжунго гудай шуфа ши (История кит. каллиграфии). Пекин, 1992; *Шэнь Инь-мо*. Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Chang Leon L.-Y.*, *Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Ch'en Chih-mai.* Chinese Calligraphers and Their Art. Melbourne, 1966; *Schlombs A.* Huai-su and the Beginnings of Wild Cursive Script in Chinese Calligraphy. Stuttgart, 1998; *Tseng Yuho*. A History of Chinese Calligraphy. Hong Kong, 1998.

В.Г. Белозёрова

ЧЖАН ЦЗЭ-ДУАНЬ

張擇端

Чжан Цзэ-дуань, Чжан Чжэн-дао. Род. в 1085?, область Дунъу (совр. уезд Чжучэн, пров. Шаньдун). Художник, один из ведущих мастеров бытового жанра дин. Северная Сун (960–1127).

В юности приехал в столицу (г. Бяньлян, на месте совр. г. Кайфэн, пров. Хэнань), получил профессиональное живописное образование и в годы правления имп. Хуй-цзуна (**Чжао Цзи**, прав. 1101–1125) был принят в штат Академии живописи (**Хуа-юань**). Как сложилась судьба Чжан Цзэ-дуаня после гибели империи Сев. Сун (1127), точно не известно, хотя в старых кит. сочинениях и совр. науч. лит-ре существует версия, что он благополучно добрался до столицы новой империи Южная Сун (1127–1279) — г. Линьаня (на месте совр. г. Ханчжоу, пров. Чжэцзян), вновь стал художником-академистом и (ориентировочно к 1140-м) дослужился до выс. поста *дай-чжао* («ожидающий императорских указаний»). Тем не менее жизнь и тв-во художника традиционно соотносятся с эпохой Сев. Сун. В каталогах дворцовых собраний династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911) называется несколько его картин, впоследствии утраченных. Судя по названиям, это пейзажи, напр.: «Чунь шань ту» («Весна в горах»), «Уишань ту» («Гора Уи»), «Тайчжэн в весеннем купании». В историю кит. иск-ва Чжан Цзэ-дуань вошел благодаря единств. произведению — «Цинмин шан хэ ту» («[Праздник] Цин-мин на реке»), сохранившемуся в неск. копиях, из к-рых наиб. близким к оригиналу признается свиток (24,8×528 см, шелк, тушь) из пекинского Музея Гугун. Картина посвящена весеннему Празднику Чистого света (*цин-мин*), справлявшемуся в один из дней с 4 по 6 апреля, когда было принято поминать предков и приводить в порядок семейные могилы. На ней изображено празднование Цин-мин в столице имп. Сев. Сун, расположенной на берегах р. Бяньхэ, поэтому отеч. искусствоведы нередко интерпретируют название «Цин-мин шан хэ ту» как «День поминовения предков на реке Бяньхэ».

Свиток начинается с показа пейзажей в предместьях столицы, отмеченных признаками наступающей весны. По мере приближения живописного повествования к центру города худ. пространство все более насыщается изображениями людей и построек: воспроизводятся гор. стены, ворота, башни, кварталы, пересеченные улицами, застроенными всевозможными зданиями, и мостами через реку, к-рые служат местом действия множества сценок праздничной столичной жизни. Толпы нарядно одетых горожан растекаются по улицам; бродячие торговцы снуют среди прохожих; покупатели толкутся в лавках; караван верблюдов невозмутимо шествует по главной улице; лодки, плывущие по реке, заполнены любителями речного катания; зеваки рассматривают их, теснясь на мосту. Всего на свитке изображено более 550 чел., ок. 55 животных, свыше 20 лодок и 20 паланкинов и телег. Для каждого типа изображений художник находит особую живописную и графическую характеристику: в архитектурных элементах и телегах преобладают ровные, прямые линии, фигуры людей и животных исполнены тонкими, извилистыми мазками. Худ. целостность свитка обеспечивается единством темы, к-рому подчинены все сюжетные линии полотна, а также общностью настроения и стилистич. манеры живописца.

Значимость картины Чжан Цзэ-дуаня в истории кит. живописи определяется не только ее высочайшими худ. достоинствами, но и тем, что с ней связана важная веха в эволюции отдельного тематич. направления, называемого в совр. искусствоведении «архитектурным стилем» — *цзяньчжу* (*хуа*), «(живопись/изображения) строений». Установлено, что его истоки восходят к древнему декоративно-прикладному иск-ву (мастера к-рого иногда вводили изображения построек в декор своих изделий) и к монументальной живописи (рисунки строений часто фигурировали в погребальных и, возможно, дворцовых стенописях). Целостные композиции на основе архитектурного пейзажа начали создаваться, видимо, не позднее дин. Тан (618–907), в буд. монументальной живописи, о чем свидетельствуют росписи пещерного мон. Могао (**Дуньхуан**), в к-рых наряду с небесными дворцовыми ансамблями — обителями буд. божеств и праведников — воспроизводятся и обычные гор. виды.

В светской станковой живописи «архитектурный стиль» стал складываться во 2-й пол. X — нач. XI в. Впервые он выделен в качестве самостоятельной жанровой разновидности (*пинь*) под термином *у-му* («жилища») в жанровой классификации, предложенной в трактате Лю Дао-чуня (X–XI вв.) «Сун-чао мин-хуа пин» («Оценки прославленных живописцев династии Сун», кон. X в.). Основоположником «архитектурного стиля» лит. источники называют художника Го Чжун-шу (ум. 977), рассказывая о написанных им картинах с постройками среди деревьев. Единств. материальным свидетельством тв-ва этого мастера является свиток «Сюэ цзи цзян син ту» («На реке после прекращения снегопада», 74,1×69,8 см, шелк, тушь, Нац. музей Гугун, Тайбэй). Свиток изобра-

жает два плывущих по реке корабля с тонко выписанными величественными надпалубными строениями. Подобные рисунки кораблей, строившихся на верфи в предместье столицы, присутствуют и в картине Чжан Цзэ-дуаня. В северосунской академич. живописи утвердился панорамный вариант «архитектурного стиля», зачинателем к-рого и предшественником Чжан Цзэ-дуаня считается художник-академист Янь Вэнь-гуй (967?–1044), автор утраченного позднее архитектурного пейзажа «Ци си е ши ту» («Городской рынок в ночь [Праздника] Седьмого дня»).

В южносунской живописи дополнительно выделилось несколько др. вариантов «архитектурного стиля», включавших композиции с божеств. чертогами, напр. свиток **Чжао Бо-цзюя** «Сянь шань лоу гэ ту» («Башни и палаты в горах „бессмертных“»), а также изображения единичных строений — дворцов, павильонов, беседок, башен, к-рые исполнялись в небольших форматах (чаще всего альбомных листах) и могли содержать черты пейзажа и бытовой живописи. Таковы картины строений на фоне озерного или горного ландшафта, показательным примером к-рых выступает альбомный лист Ли Суна (XII в.) «Юэ е кань чао» («Лунной ночью взирая на озеро», 27,4×43,1 см, шелк, тушь краски, Нац. музей Гугун, Тайбэй), и изображения жилищ, оживленные бытовыми сценами, чаще всего с участием женщин — т.наз. красавиц (*ши-нюй*).

Все указ. варианты «архитектурного стиля» продолжили существование в кит. изобр. искусстве последующих ист. эпох.

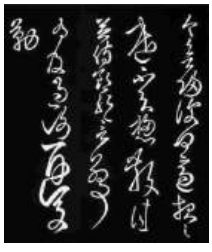
** *Виноградова Н.А.* Искусство Китая, Альбом. М., 1988; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; Сун жэнь хуа-цэ (Альбомные листы сунских художников) // Сост. Чжэнь Чжэн-до и др. Пекин, 1957; *Фу Си-нянь.* Чжунго гудай ды цзяньчжу-хуа (Древнекитайский «архитектурный стиль») // ВУ. 1998, № 3; *Чжуан Цзя-и*, *Не Чун-чжэн.* Чжунго хуйхуа (Китайская живопись). Пекин, 2000; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго лидай хуйхуа. Гугун боугуань цзан хуацзи (Китайская живопись различных исторических эпох. Коллекция живописных произведений из собрания музея Гугун). Т. 3. Пекин, 1982; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюань цзи. Хуйхуа бянь (Энциклопедия китайского искусства. Живопись). Т. 3. Пекин, 1986; Чжунго хуйхуа цюаньцзи (Полное собр. произведений китайской живописи). Т. 1. Ханчжоу. 1997; Evaluations of Sung Dynasty Painters of Renown: Liu Tao-ch'un's *Sung-ch'ao ming-hua p'ing* / Tr. with an Introd. by Ch. Lachman. Leiden–New York, 1989; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–3. L., 1958.

М.Е. Кравцова

ЧЖАН ЧЖИ

Чжан Чжи, Чжан Бай-ин. Год рождения неизвестен, Дуньхуан (совр. пров. Ганьсу), — 190/193. Изв. литератор; прославился также в каллиграфии как мастер скорописи. Не стремился к придворной карьере и с самоотверженным трудолюбием посвятил себя тв-ву. Современники прозвали его Чжан ю дао (Чжан, обретший Дао). Одним из первых среди каллиграфов перестал работать на планках и писал на шелке; освоил новый тогда материал — бумагу, что позволило ему превратить обычную канцелярскую скоропись в богатый пластическими возможностями почерк. В этом он продолжил начинания основоположника скорописи Ду Ду. Чжан Чжи стал мастером почерка *чжанцао* — вариант скорописи с раздельным написанием знаков. Вместе с тем по традиции он считается создателем приема «письма единым [движением] кисти» (*и би шу*), когда несколько иероглифов или целый столбец знаков прописывается без отрыва кисти.

Из творч. наследия Чжан Чжи сохранилось лишь несколько приблизительных копий, среди к-рых в последующие эпохи хрестоматийным образцом служила копия «Ба юэ те». По мнению кит. критиков, письмена Чжан Чжи были «проворными, как вода быстрого потока», его «одухотворенность (*шэнь* [*I*]) исчерпывающей, а мышление чистым».



* Шан Чжоу чжи Цинь Хань шуфа (Каллиграфия [династий] Шан, Чжоу, Цинь и Хань) / Под ред. Ци Гуна. Пекин, 1987; Цинь Хань шуфа (Каллиграфия [династий] Цинь и Хань) / Под ред. Су Ши-шу. Пекин, 2000. ** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992.

В.Г. Белозёрова

ЧЖАН ШИ-ЧУАНЬ

張石川

Чжан Ши-чуань. 1889–1953. Один из первых кит. кинорежиссеров. В 1913 совместно с **Чжэн Чжэн-цю** создал короткометражный фильм, направленный против традиц. сословного брака — «Наньфу наньци» («Брачные осложнения»). Др. фильмы: «Гуэр цзю цзу цзи» («Сирота спасает деда»), «Хошао хунляньсы» («Сожжение храма Красного лотоса»), «Гэнюй хун мудань» («Певица Красный пион»; первый звуковой фильм, 1931), «Ясуй цянь» («Новогодняя монета») и др.

** *Торопцев С.А.* Очерк истории китайского кино. М., 1979; *Ду Юнь-чжи*. Чжунго дяньин ши (История китайского кино). Т. 1–3. Тайбэй, 1972; Чжунго да байкэ цюаньшу. Дяньин (Большая китайская энциклопедия. Кино). Пекин, 1991; Чжунго дяньин да цыдянь (Большой словарь китайского кино). Шанхай, 1995; *Чэн Цзи-хуа*. Чжунго дяньин фачжань ши (История развития китайского кино). Т. 1–2. Пекин, 1963.

С.А. Торопцев

ЧЖАНЬ ЦЗЫ-ЦЯНЬ

展子虔

Чжань Цзы-цянь. 550?, обл. Бохай (совр. пров. Хэбэй), — 617? Один из крупнейших художников VI — нач. VII в.

Сведения о жизни и тв-ве содержатся в неск. сочинениях по истории кит. живописи, в т.ч. трактатах **«Ли дай мин хуа цзи»** («Записи о знаменитых картинах прошлых эпох») Чжан Янь-юаня (810?–890?) и **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал») Го Жо-сюя (XI в.). В них сообщается, что художник происходил с северо-востока Китая, родился в период правления Сев. Ци (550–549 до н.э.), был живописцем при дворах Сев. Чжоу (557–581) и Суй (581–618). Активно работал в станковой, монументальной живописи и во всех существовавших в то время жанрах: *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», создавая портреты, композиции на религ. и бытовые темы, воспроизводившие сцены придворной жизни, а также анималистич. произведения; и в *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод». Кроме того, владел иск-вом ваяния. Выполнил внушительное число стенописей в буд. монастырях (напр., Гуанминсы, Линбаосы, Юньхуасы), находившихся на территории совр. пров. Шэньси, Хэнань, Цзянсу и Чжэцзян, что свидетельствует о широкой известности мастера среди современников. Не исключено, что его кисти принадлежит неск. композиций в знаменитом пещерном мон. Могао (**Дуньхуан**).

В трактате Чжан Янь-юаня упоминается более 10 станковых произведений Чжань Цзы-цяня, в т.ч. «Чанъань чэ ма жэнь у ту» («Люди и колесницы, [запряженные] лошадьми, в Чанъани»), «Цза гун юань ту» («Различные дворцы и парки»), «Нань цзяо ту» («Южное предместье», вар. «Южное предместное святилище»: *цзяо* [*3*] — термин, означающий т.наз. предместные храмы/святилища, в к-рых приносились сезонные жертвоприношения). Еще неск. работ мастера названы в трактате нач. XII в. «Сюань-хэ хуа пу» («Каталог живописи [периода правления под девизом] Сюань-хэ»): «Ши ма ту» («Десять скакунов»), «Цзе ин ту» («Быстрый ястреб»), «Чжай гуа ту» («Сбор тыкв»), а также картина «Ши Лэ вэнь дао ту» («Ши Лэ вопрошает о Дао/Пути»), изображавшая, видимо, знаменитого военачальника и гос. деятеля нач. IV в. Ши Лэ (274–333), и портрет Ван Ши-чуна (?–621), изв. военачальника дин. Суй. Следовательно, тв-во Чжан Цзы-цяня высоко ценилось и при дин. Сев. Сун (960–1127), а в императорской коллекции хранилось немало его работ. Однако в дальнейшем его худ. наследие было почти полностью утрачено, последним о картинах кисти мастера из частных коллекций упоминает крупнейший теоретик и эксперт живописи 2-й пол. эпохи Мин (1368–1644) **Дун Ци-чан**.

Известно только одно произведение Чжань Цзы-цяня, сохранившееся в копии XI–XII вв., — картина «Ю чунь ту» («Весенняя прогулка», 43 ×80,5 см, шелк, краски, Музей Гугун, Пекин). На картине изображен привлекающий декоративностью вид обрамленной горами реки, выполненный в сероватых, голубых, зеленых, синих, желтых и оранжевых тонах. Регулярность в расположении планов гармонирует с графич. остротой линий и ритмичностью силуэтов. Очерченные четким контуром скалы, подобно пейзажному фону в картине **Гу Кай-чжи** (IV в.), сгруппированы т.наз. кулисами. Добиваясь композиционной целостности, Чжань Цзы-цянь вместе с тем экспериментирует в области перспективы: художник выделяет ближний план, заполненный крупными, резко очерченными строениями и деревьями; средний план, состоящий из скал и деревьев меньшего масштаба; и задний план, образованный уходящими вдаль холмами. Центр композиции отделен от ближнего плана речным потоком, струящимся в легкой дымке, что создает впечатление протяженности

пространства. Картина насыщена множеством тонко проработанных фрагментов — фигурками людей в светлых, праздничных одеждах, цветущими кронами сливовых деревьев, подчеркивающих величественный масштаб горного ландшафта и придающих картине радостное настроение.
В совр. искусствоведении принята т.зр., что картина Чжан Цзы-цяня, отражая начальный процесс формирования кит. пейзажа, играет роль связующего звена между живописью эпохи Шести династий (Лю-чао, III–VI вв.), представленной работами Гу Кай-чжи, и тв-вом художников дин. Тан (618–907). Высказывается также версия (в т.ч. Чжу Жуй-гэнем) о зарождении в живописи этого мастера «сине-зеленого пейзажа» (*цинлюй-шаньшуй*), занявшего ведущее место в академич. искусстве дин. Тан.

* *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978; *Чжан Яньюань.* Ли дай минхуа цзи (Записи о знаменитых картинах прошлых эпох). Шанхай, 2002. ** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Ван Бо-минь.* Чжан Цзы-цянь. Шанхай, 1958; *У Юй-гуй.* Суй, Тан, У-дай ([Эпохи] Суй, Тан и Пяти династий) // Чжунго фэнсу тунши (Общая история обычаев и нравов Китая). Т. 5. Шанхай, 2001; *Фу Бао-ши.* Чжунго гудай шань шуй хуа ши ды яньцзю (Исследование истории древнекитайской пейзажной живописи). Шанхай, 1962; *Чжу Жуй-гэнь.* Ю чунь ту (Картина «Весенняя прогулка» [Чжан Цзы-цяня]) // Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 2. Пекин, 1986; Chinese Painting and Calligraphy. 5th century B.C. — 20th century A.D. Beijing, 1984; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1, 3. L., 1958.

М.Е. Кравцова

ЧЖАН ЮЙ

張雨

Чжан Юй, Чжан Бо-юй, прозв. Шаньцзэ синчжэ. 1283, Цяньтан (совр. Ханчжоу, пров. Чжэцзян), — 1350. Каллиграф.
Рос в знатной ученой семье. Обучался каллиграфии у **Чжао Мэн-фу**, что предопределило сильное влияние **Ван Си-чжи** (см. **Эр Ван**; также т. 3) на его тв-во. В 20 лет Чжан Юй принимает монашеский постриг и проходит подготовку у лучших даос. наставников. С годами становится одним из наиб. известных проповедников **даосизма** (см. т. 1) дин. Юань (1271–1368) и одновременно ценится в среде интеллектуалов как талантливый поэт, каллиграф и художник. В каллиграфии Чжан Юй выбрал линию преемственности скорописи танских мастеров Ли Бэй-хая и **Хуай-су**. Писал почерком *куанцао* в стиле т.наз. «каллиграфии винного транса» (*цзю шэнь шуфа*). Предпочитал тушь густого разведения и местами писал почти сухой кистью, за счет чего возникал эффект «летящего белого» (*фэй-бай*). В своей каллиграфии Чжан Юй удивительным образом сопрягал порядок и хаос, проявленное и потенциальное, спонтанное и преднамеренное, мастерство и неловкость, силу и слабость. Его подлинными работами считаются свитки «Син-кай цзы шу ши» («Стихи в собственной каллиграфии [смешанным почерком] *синкай*»; Шанхайский худ. музей), «Ци янь люй ши» («Семь слов [из] восьмистишья»; Нац. музей Гугун, Тайбэй) и др.

* Сун Цзинь Юань шуфа (Каллиграфия [династий] Сун, Цзинь и Юань) / Под ред. Шэнь Пэна. Пекин, 1986. ** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Хуан Дунь.* Юань Мин шуфа (Каллиграфия [династий] Юань, Мин). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992.

В.Г. Белозёрова

ЧЖАО БО-ЦЗЮЙ

趙伯駒

Чжао Бо-цзюй, Чжао Цянь-ли. Ок. 1120 — ок. 1162. Изв. художник, потомок сунского имп. Тай-цзу (960–976) в седьмом поколении.
Занимал должность *дай-чжао* («ожидающий императорских указаний») в Академии живописи (**Хуа-юань**) в Кайфэне и Ханчжоу. По приказу имп. Гао-цзуна (1127–1163) выполнил роспись ширм в одном из залов дворца. Работал в разных жанрах: *жэнь-у* (*хуа*) — «(живопись/изображения) фигур», создавая картины на бытовые, историч. и религ. сюжеты; *хуа-няо* (*хуа*) — «(живопись/изображения) цветов и птиц» и *шань-шуй* (*хуа*) — «(живопись/изображения) гор и вод», изображая «сине-зеленые» пейзажи и архитектурные композиции. В старых каталогах и даже в списках работ, хранившихся при дин. Цин в императорском дворце Гугун, перечисляется мн. его произведений в разных жанрах, однако в исследованиях совр. искусствоведов сообщаются разноречивые сведения и об их кол-ве, и о подлинности (Т.А. Пострелова, О. Сирен и др.).

Чжао Бо-цзюй считается последователем **Ли Сы-сюня** (651–716). Его тв-во оказало большое влияние на мастеров последующих эпох, в частн. на юаньского **Хуан Гун-вана** (1296–I354) и минского **Вэнь Чжэн-мина** (1470–1559). Младший брат мастера, художник Чжао Бо-су (Чжао Си-юань, 1124–1182), работал в жанрах *шань-шуй*, *жэнь-у*, но особенно успешно изображал птиц и животных.

** *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; *Сычёв В.Л.* О методике атрибуции (экспертизы) классической китайской живописи // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV. М., 2001; Тан Сун хуацзя жэньмин цыдянь (Словарь художников периодов Тан и Сун). Шанхай, 1958; Цзяньмин мэйшу цыдянь (Краткий словарь по изобразительному искусству). Харбин, 1982; Чжунго мэйшуцзя жэньмин цыдянь (Словарь имен деятелей изобразительного искусства Китая) / Авт.-сост. Юй Цзянь-хуа. Шанхай, 1987; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. l–7. L.–N.Y., 1958.

В.Л. Сычёв

ЧЖАО МЭН-ФУ

趙孟頫

Чжао Мэн-фу, Чжао Цзы-ан, прозв. Оу-бо, Сун-сюэ, Сунсюэ-даожэнь (Даос [из Студии/Обители] заснеженной сосны), Шуйцзингун, Шуйцзингун-даожэнь (Даос из хрустального дворца). 1254, обл. Хучжоу, г. Усин (совр. г. Хучжоу пров. Чжэцзян), — 1322, г. Даду (совр. г. Пекин). Политик, каллиграф, художник, литератор; один из шести крупнейших (наряду с **Ван Мэном**, **Гао Кэ-гуном**, **Ни Цзанем, У Чжэнем** и **Хуан Гун-ваном**) художников дин. Юань (1271–1368); потомок сунского имп. Тай-цзу в 11-м колене.

После падения имп. Южная Сун (1127–1279) скрывался от возможных преследований со стороны монголов, живя в уединении. На рубеже 1286–1287 по предложению юаньского имп. Ши-цзу (1271–1295, хан **Хубилай**; см. т. 4) в составе группы 20 видных людей из южных провинций прибыл ко двору для службы. Начав с должности *чжун-лан* по военному ведомству, занимал впоследствии ряд высоких постов, в т.ч. *чэн-чжи* **Ханьлинь академии** (см. т. 1); исполнял обязанности гос. историографа и др. В 1289, приехав по делам в г. Линьань (совр. г. Ханчжоу, пров. Чжэцзян), женился на **Гуань Дао-шэн** и вместе с ней вернулся в столицу. В 1292 переведен на службу в Цзинань (пров. Шаньдун); в 1295 вновь вызван в столицу для участия в работе над историей имп. Ши-цзу, в 6-м месяце получил отставку по болезни и вместе с женой уехал на родину. Через два года вернулся на службу, затем неоднократно получал назначения в разл. провинциях; после смерти жены (1319) в осн. жил в Хучжоу, много болел и в 15-й день 6-го месяца 1322 умер; похоронен вместе с Гуань Дао-шэн на горе Дунхэншань в уезде Дэцин пров. Чжэцзян; посмертно удостоился титула князя — Вэй-гогун.

Талант Чжао Мэн-фу отмечен свойством универсальности: в каллиграфии мог писать любым почерком, но особенно славился в уставе *кайшу* и полууставе *синшу*; высоко ценились вырезанные им печати, иск-ву к-рых он посвятил трактат «Инь ши». Как живописец с равным успехом творил в *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», *хуа-няо* (*хуа*), в т.ч. **мо-чжу**, «бамбук, [нарисованный] тушью», и в анималистич. жанре. В зап. лит-ре Чжао Мэн-фу особо отмечен как художник-анималист. Кит. исследователи признают его заслуги в пейзаже, выделяя три направления: первое продолжает линию **Дун Юаня**; второе — **Ли Чэна**; третье, найденное самим Чжао Мэн-фу, отличается обобщенностью, преобладанием контуров и свободных линий, выполненных каллиграфич. приемом *фэй-бай* («летящее белое» — письмо полусухой кистью), и создает впечатление отсутствия мелких штрихов *цунь* [*3*]. Именно оно послужило творч. импульсом к появлению пейзажей Хуан Гун-вана и Ни Цзаня, коренным образом изменивших стиль кит. пейзажной живописи.

Самые ранние датированные (1286–1287) работы Чжао Мэн-фу — две рукописи текста «Тысяча слов» (**«Цянь цзы вэнь»**; см. т. 5), выполненные полууставом *синшу* и скорописью *цаошу*. Каллиграфич. и живописные работы обычно содержат его имя Мэн-фу или Цзы-ан, иногда в сочетании с фамилией; встречаются варианты подписи, в к-рых фамилия написана крупнее, чем имя, напоминая манеру позднейшей япон. живописи. Дошедшее до нашего времени наследие велико: О. Сирен приводит 74 произв., из к-рых 12 помечены как несомненные подлинники. Тв-во Чжао Мэн-фу представлено в собрании Гос. музея Востока (Москва) живописью, автографом и печатями. Печати: *Да я*, *Дэн хуай гуань дао*, *Тянь шуй цзюнь ту шу инь*, *У син*, *Чжао*, *Чжао ши хуа инь*.

** *Сычёв В.Л.* Два свитка на тему палиндрома Су Жолань в собрании ГМВ // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV. М., 2001; *Пань Тянь-шоу.* Чжунго хуйхуа ши (История живописи Китая). Шанхай, 1983; Сёдо дзэнсю (Полное собрание каллиграфии).

Т. 1–26. Токио, 1974; Тан У-дай Сун Юань мин цзи (Знаменитые памятники [периодов] Тан, Пяти династий, Сун и Юань) / Авт.-сост. Се Чжи-лю. Шанхай, 1957; Токубэцутэн: Бэйкоку ни дай бицзюцукан сёдзо Тюгоку но кайга (Специальная выставка: Китайская живопись из двух американских музеев) / Special Exhibition Chinese Painting from Two American Museums. Токио, 1982; Цзяньмин мэйшу цыдянь (Краткий словарь по изобразительному искусству). Харбин, 1982; Чжунго мэйшуцзя жэньмин цыдянь (Словарь имен деятелей изобразительного искусства Китая) / Автор-составитель Юй Цзянь-хуа. Шанхай, 1987; Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи (Подписи и печати китайских каллиграфов и живописцев). Т. 1–2. Шанхай, 1987; Шанхай боугуань цан бао лу (Каталог сокровищ Шанхайского музея). Шанхай, 1989; China: The Three Emperors, 1662–1795. L., 2005; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 4. L., 1958.

В.Л. Сычёв

Поселившись в г. Усин, Чжао Мэн-фу стал учеником и близким другом **Цянь Сюаня** и примкнул к созданному тем содружеству *Усин ба цзюнь* («восемь талантов/благородных личностей [из] Усина»), члены к-рого выдвинули эстетич. программу сохранения нац. худ. традиций в условиях монг. владычества.

Работая в анималистич. жанре, он создал изображения лошадей и монг. всадников, к-рые принесли ему признание монг. знати, что нередко расценивается как выражение лояльности художника к чужеземной династии. Однако уместно вспомнить, что лошади были любимой темой кит. живописи всех эпох, и Чжао Мэн-фу по существу обращался не столько к совр. ему реалиям, сколько к прославленным нац. образцам, как свидетельствует его самое известное масштабное произведение — панорамный свиток «Юй ма ту» («Купание коней», вар. «Лошади на водопое», 28,5×154 см, шелк, тушь, краски, 1312, Музей Гугун, Пекин), в сюжете, композиции и приемах к-рого стилизованы работы художников-анималистов дин. Тан (618–907) **Хань Ганя** и **Вэй Яня**. Подобно им, Чжао Мэн-фу показал табун лошадей, пьющих воду из озера и вольно резвящихся на берегу; ориентация на традицию выражается и в условно-архаичной манере исполнения пейзажного фона, и в колорите картины, красочностью и декоративностью напоминающем танскую живопись в «сине-зеленой гамме» (*цинлюй-шэсэ*). Аналогична по стилю и камерная вещь «Цю цзяо инь ма ту» («Лошади на водопое в осеннем предместье», 23,6×59 см, шелк, тушь, краски, Музей Гугун, Пекин), показывающая, как живописец Чжао Мэн-фу достиг удачного компромисса, к-рому и был обязан славой и высоким соц. положением: оперируя образами, близкими полит. власти, он использовал анималистич. жанр для реализации «усинской» эстетич. программы обращения к шедеврам прошлого ради сохранения нац. худ. наследия.

Характерным образцом пейзажа служит свиток «Цяо Хуа цю сэ ту» («Осенние цвета в горах Цяо и Хуа», 28,5×93,3 см, бумага, тушь, краски, 1295/1296, Нац. музей Гугун, Тайбэй), созданный во время очередной поездки Чжао Мэн-фу в Усин и откровенно стилизующий т.наз. панорамно-монументальный ландшафт северосунской академич. живописи, сложившийся у Ли Чэна, **Сюй Дао-нина**, **Го Си**. Но в отличие от их подернутых туманом высокогорных видов, этот и др. пейзажи Чжао Мэн-фу построены иначе. Ближний план занимает изображение зарослей тростника у края озера или речной низины и вековых деревьев на отлогом берегу; на втором плане справа виден массив уходящей вверх пирамидальной горы; вдали — ровное водное пространство смыкается с небом, и рассыпанные по воде рыбачьи лодки непропорционально малы по сравнению с деревьями на берегу; горы и деревья выполнены в «примитивной», архаичной и неск. фантазийной манере; в ярком колорите преобладают зелено-синие тона, контрастно подчеркнутые красновато-оранжевыми пятнами осенней листвы в древесных кронах. Источниками послужили образцы танского «сине-зеленого пейзажа» (*цинлюй-шаньшуй*), сунской академич. живописи и «облачно-туманного стиля» (*юньу-яньай*) **Ми Фу** и **Ми Ю-жэня**, способствуя рождению пейзажа, словно навеянного древними легендами или снами человека, тоскующего о прошлом.

К последнему свитку примыкает по стилю серия др. работ, напр., альбомный лист «Мао тин сун лай» («Хижина, крытая тростником [среди] сосен», 26,3×27,8 см, бумага, тушь, краски, Нац. музей Гугун, Тайбэй) и «Цзы хуа сян» («Автопортрет», 24×23 см, бумага, краски, Музей Гугун, Пекин), на к-ром Чжао Мэн-фу изображен стоящим в белом стилизованном «древнем» костюме, среди высоких растений, возможно, условно трактованных стеблей бамбука.

Его творч. наследие включает и совершенно иные по стилю работы, напр. «Дунтин дун шань ту» («Восточные горы у озера Дунтин», 60,8×26,6 см, шелк, тушь, Шанхайский худ. музей) и «Шуй цунь ту» («Деревня у реки», 24,9×120,5 см, шелк, тушь, легкая подцветка, 1302, музей Гугун, Пекин). Первая из них в монохромной технике точно следует манере Дун Юаня, одного из зачинателей традиции «южного» пейзажа (*нань-цзун*, в совр. терминологии «южное пейзажное направление», *наньфан-шаньшуй-хуапай*, см. **Нань-бэй-цзун**); второй,

варьируя стиль **Ли Тана**, **Ма Юаня**, **Ма Линя** — мастеров Академии живописи (**Хуа-юань**) эпохи Южная Сун, отмечен той же камерностью, лиричностью и мягкостью цветовой гаммы.

К лучшим монохромным произведениям Чжао Мэн-фу относится альбомный лист «Шу линь сю ши» («Сухие деревья и благоухающие камни», 54,1×28,3 см, бумага, тушь, 1299, Нац. музей Гугун, Тайбэй), к-рый изображает валун в окружении высохших корявых деревьев на фоне затянутых дымкой скал. Эффект композиции основан на тонкой работе кисти в рисунке деревьев, контрастной технике размывок в изображении скал на заднем плане. Колористич. мастерство Чжао Мэн-фу проявилось в неожиданных цветовых комбинациях свитка «Хун и лохань ту» («Архат в красном одеянии», 2× 52 см, Ляонинский пров. музей, Шэньян), в к-ром буд. святой изображен сидящим на валунах под раскидистым деревом; композиция выдержана в интенсивных зелено-коричневых и красных тонах.

Среди работ в жанре *хуа-няо* (*хуа*) наиболее необычна композиция с трудным для перевода названием «Ю хуан дай шэн» («Таинственный росток бамбука, несущий на себе [существо]», 25×36,2 см, бумага, тушь, краски, Музей Гугун, Пекин), выдержанная в пастельных, коричневато-серых тонах; она объединяет изображения сильно стилизованного бамбука и сидящей на нем птицы, отдаленно напоминающей удода.

Тв-во Чжао Мэн-фу исключительно высоко оценивалось современниками и последующими критиками, считавшими, что он обладал тонкой/тщательной техникой письма танских мастеров и эмоциональной выразительностью сунских. Мнения совр. искусствоведов различны: одни полагают, что произведения (особенно пейзажи) Чжао Мэн-фу лишены достоверности и филос. глубины вещей предшествующих эпох; другие, напротив, видят, что в его живописи реализован самобытный стиль, обладающий, несмотря на эклектичность, новизной и беспрецедентной выразительностью (последнюю будто бы даже можно качественно сопоставить с живописью П. Сезанна и др. франц. постимпрессионистов).

Следует отметить и особую организующую роль Чжао Мэн-фу в юаньском иск-ве: пользуясь высоким офиц. статусом и уважением властей, он собрал вокруг себя плеяду талантливых живописцев, включавшую членов его семьи — сыновей Чжао Юна (1298–?) и Чжао И, жену Гуань Дао-шэн, мн. учеников и последователей. Оба сына в основном подражали его работам, но Гуань Дао-шэн обладала незаурядным личным талантом и снискала славу в жанре *хуа-няо* (*хуа*) вообще и в живописи бамбука и орхидей в частности.

Др. последователями Чжао Мэн-фу были младшие современники — Чжу Дэ-жунь (1294–1365) и Ван Юань (XIV в.). Чжу Дэ-жунь (уроженец Южного или Юго-Вост. Китая — совр. пров. Хунань или Цзянсу) по добровольном прибытии на службу в столицу (1319) получил назначение в штат академии Ханьлинь; писал пейзажи, популярные у столичной знати. Сохранилось неск. его работ, в т.ч. «Сю е сюань ту» («Домик [среди] ароматной пустоши», 28,3×210 см, шелк, тушь, краски, музей Гугун, Пекин) и «Цунь фу чжай цзи ту» («Пребывание в уединенном месте», вар. «Жилище в деревне», 28,3×118,7 см, бумага, тушь, легкая подцветка, 1365, Шанхайский худ. музей). В последнем свитке изображен ландшафт с павильоном для приема гостей и творч. занятий, к-рый построил один из друзей художника в загородном поместье в пров. Чжэцзян: на переднем плане справа показана деревня и уходящие вдаль горные цепи, к-рые растворяются в небесных просторах; слева — окутанный туманом берег реки погружается в водную гладь. Обилие воздушной среды напоминает «облачно-туманные» пейзажи, но построение композиции и сочетание изящества и экспрессии рисунка, точность в передаче деталей явно восприняты из северосунской академич. живописи.

Ван Юань (раб. 1341–1367) приехал на службу в столицу из Юго-Вост. Китая (пров. Чжэцзян) и, подобно Чжао Мэн-фу, работал в пейзаже (подражая манере Го Си), жанровой живописи (в стиле мастеров дин. Тан); наивысшего мастерства достиг в жанре *хуа-няо* (*хуа*). Используя только тушь и сочетая «живопись бамбука» (*мо-чжу*) в духе «художников-литераторов» (**вэньжэнь-хуа**) и элементы в стиле **Хуан Цюаня**, он добился эффектного результата, как показывает свиток «Чжу ши цзяо цинь ту» («Бамбук, камни и стая встревоженных птиц», 137,7×95,5 см, бумага, тушь, Шанхайский худ. музей). Ван Юань, Чжу Дэ-цзянь и др. последователи Чжао Мэн-фу восприняли от него внимание к нац. живописному наследию, определившее преобладание реставрационных тенденций в кит. культуре дин. Юань.

** *Виноградова Н.А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972; *она же.* Искусство Китая. Альбом. М., 1988; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р.*, *Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ.

Минск, 1997; *Кучера С.* Проблема преемственности китайской культурной традиции при династии Юань // Роль традиций в истории и культуре Китая. М., 1972; Сокровища Музея Императорского дворца Гугун. М., 2007; *Лю Дао-гуан.* Чжунго гудай ишу сысян ши (История идеологических концепций китайского искусства древних эпох). Шанхай, 1998; *Чжуан Цзя-и, Не Чун-чжэн.* Чжунго хуйхуа (Китайская живопись). Пекин, 2000; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго лидай хуйхуа. Гугун боугуань цзан хуацзи (Китайская живопись различных исторических эпох. Коллекция живописных произведений из собрания музея Гугун). Т. 4. Пекин, 1982; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 4. Пекин, 1986; *Чэнь Бао-чжи.* Гуань Дао-шэн хэ та ды чжу ши ту (Гуань Дао-шэн и ее живопись бамбука и камней) // National Palace Museum Quarterly. Vol. 11, No. 4 (1977); Шанхай боугуань цзанпинь цзинхуа (Шедевры собрания Шанхайского музея). Шанхай, 2004; *Bernhart R.* Streams and Hills under Fresh Snow // Words and Images. Chinese Poetry, Calligraphy and Painting / Ed. by Murch A., Fong Wen C. N.Y.–Princ., 1991; *Cahill J.* Hills beyond a River, Chinese Paintings of the Yuan Dynasty 1279–1368. N.Y., 1974; *Lee Shekman E, Ho Wai-kam.* Chinese Art Under the Mongols: The Yuan Dynasty (1279–1368). Cleveland, 1968; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei. Taipei, 1996; The Shanghai Museum of Art / Ed. by Zhen Zhiyu. N.Y., 1981.

М.Е. Кравцова

Своим предназначением в каллиграфии (к-рой он обучался с пяти лет) Чжао Мэн-фу считал возрождение подлинной техники письма **Ван Си-чжи** (см. **Эр Ван**, также т. 3), измененной каллиграфами династий Тан и Сун. Своеобразным мостом для проникновения в стиль Ван Си-чжи ему послужило тв-во танского каллиграфа **Ли Юна**. Помимо каллиграфии цзиньских корифеев, его интересовали стелы (**бэй [4]**) дин. Хань и Вэй. Чжао Мэн-фу исповедовал принцип «создавать новое, [постигая] древнее» (*и гу вэй синь*); стремился к убедительной простоте и духовной цельности древних каллиграфов и старался посредством лучших достижений худ. традиции отстоять столь необходимые его времени культурные устои нации.

Произведения Чжао Мэн-фу в уставе *кайшу* и полууставе *синшу* при последующих династиях будут признаны хрестоматийными. Каллиграф владел даром редкой ритмич. согласованности элементов композиции. Кит. знатоки отмечают, что в создаваемых им энергопотоках *ши* [*5*] энергия **ци [1]** (см. т. 1) не сдерживается, но и не истощается; его тушь глубока по тону и сочна; профессиональная искушенность удерживала мастера от излишне сильных акцентов и открытой экспрессии. Дар Чжао Мэн-фу «учиться у древних» (*ши-гу*) был уникален: его секрет заключался в умении понимать «идеи древних» (*гу и* [*1*]) и находить то общее, что их объединяло, — так достигалось совершенство, к-рое было столь же индивидуально, сколь и «надличностно».

Благодаря абсолютной преданности Чжао Мэн-фу нац. каллиграфич. традиции в ее развитии не произошло спада: невзирая на истор. катаклизмы, современникам был задан эталон высочайшего профессионализма, на к-рый затем ориентировались все последующие поколения каллиграфов. По кол-ву приводимых в совр. словарях примеров каллиграфич. почерков образцы кисти Чжао Мэн-фу занимают едва ли не второе место после Ван Си-чжи. Но ставшие эталоном произведения Чжао Мэн-фу крайне трудны для подражания: синтез лучших пластич. приемов древних мастеров, воплощаемый с присущим этому виртуозу налетом «архаического совершенства» (*гу я*), ускользает при имитации его стиля. Кисти Чжао Мэн-фу принадлежат свитки: «Сюаньмяогуань чун-сю сань мэнь цзи» («Запись о ремонте трех врат [монастыря] „Обитель сокровенного“»; 1292; почерки *чжуаньшу, кайшу*, Нац. музей, Токио); «Лао-цзы Дао дэ цзин» (1316; почерк *сяо кайшу*, Музей Гугун, Пекин); «Яньцзян дечжан ту ши» («Поэма о гряде гор в Яньцзян»; стихотворение Су Ши; почерк *син-шу,* Ляонинский пров. музей, Шэньян) и др.

В 1330 имп. Вэнь-цзун (прав. 1328–1332) приказал выстроить павильон для императорского собрания памятников каллиграфии и живописи. Экспертиза и оценка собрания были поручены группе знатоков, в к-рую вошли каллиграфы Юй Цзи (1272–1348), Кэ Цзю-сы (ок. 1290 — 1340) и ряд др. Именно эти придворные мастера, а также Дэн Вэнь-юань (1258–1328), Го Би (1280–1335), Юй Хэ (ок. 1307 — 1384) и др. стали прямыми продолжателями стиля Чжао Мэн-фу.

***** Сун Цзинь Юань шуфа (Каллиграфия [династий] Сун, Цзинь и Юань) / Под ред. Шэнь Пэна. Пекин, 1986. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Жэнь Дао-бинь.* Чжао Мэн-фу синянь (Хронология жизни Чжао Мэн-фу). Чжэнчжоу, 1984; *Хуан Дунь.* Юань Мин шуфа (Каллиграфия [династий] Юань, Мин). Цзянсу, 1999; *Чэнь Гао-хуа.* Юань-дай хуацзя шиляо (Поэтические истоки живописи эпохи Юань). Шанхай, 1980.

В.Г. Белозёрова

ЧЖАО ЦЗИ

趙佶

Чжао Цзи. 1082, Тяньшуй, пров. Ганьсу, — 1135, Угочэн (совр. уезд Илань, пров. Хэйлунцзян). Сунский имп. Хуй-цзун (прав. 1101–1125), 11-й сын имп. Шэнь-цзуна (прав. 1068–1086), энтузиаст коллекционирования худ. ценностей, выдающийся каллиграф, живописец, поэт. До отречения от власти правил под разными девизами, среди к-рых самым значительным для истории кит. изобразительного иск-ва был девиз Сюань-хэ (1119–1126).

Осенью 1126, после тщетной осады северосунской столицы г. Бяньлян (совр. Кайфэн) конницей чжурчжэней, Чжао Цзи передал светскую власть старшему сыну Цинь-цзуну (прав. 1126–1127), возложив на себя высшие духовные функции и приняв титулы *Даоцзюнь тайшан-хуанди* (Великий августейший владыка господин-Дао), *Цзяочжу даоцзюнь-хуанди* (Августейший владыка господин-Дао, наставник Учения). Вторая осада столицы последовала весной 1127; в 21-й день 3-го месяца власти капитулировали, Чжао Цзи и Цинь-цзун сдались в плен и были увезены в столицу чжурчжэней (г. Угочэн). Нареченные «племянниками» вождя чжурчжэней (правителя гос-ва Цзинь), они получили удельные владения (точное место к-рых не известно) и там прожили неск. лет до кончины (Цинь-цзун ум. в 1130, Чжао Цзи — в 1135). По одной версии, эти владения находилось на территории совр. пров. Хэйлунцзян, по другой — в пров. Хэбэй; существует альтернативная версия, что оба императора похоронены вблизи совр. рос. г. Уссурийска (где в 1868 были обнаружены каменные изваяния, типичные для кит. погребального иск-ва).

25-летний период правления Чжао Цзи считается эпохой высшего расцвета рафинированной придворной культуры. Безмерное увлечение императора иск-вом привело к крупным ошибкам в правлении, к-рые обернулись гибелью империи Северная Сун (960–1127).

Указом (1104) Чжао Цзи повелел собрать ко двору лучших каллиграфов и художников империи, к-рых объединил в учрежденной им Академии живописи — **Хуа-юань** (при **Ханьлинь академии**; см. т. 1). Чжао Цзи поднял ее до статуса самостоятельного департамента, укрепил и усовершенствовал ее структуру, разработал спец. экзаменационную систему. Нововведения были направлены на повышение общего уровня худ. культуры, усиление роли содержательного, поэтич. начала в живописи. По приказу Чжао Цзи составлены многотомные сводные каталоги императорского собрания «Сюаньхэ-пу», в т.ч. разделов живописи («Сюань-хэ хуа пу», «Каталог живописной коллекции [периода правления под девизом] Сюань-хэ») и каллиграфии («Сюань-хэ шу пу», «Каталог каллиграфической коллекции [периода правления под девизом] Сюань-хэ»).

В истории нац. живописи Чжао Цзи по праву считается крупнейшим мастером жанра *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», в к-ром он предпочитал полихромную технику «тщательной кисти» (**гун-би**) и ориентировался на стиль **Сюй Си**. Он работал и в жанре *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», и *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», в к-ром использовал монохромное письмо в стиле **Ли Чэна** и **Го Си**. Соединение у Чжао Цзи высокой каллиграфич. культуры линии с полихромной техникой «тщательной кисти» знаменовало своеобразие его творч. манеры и получило развитие в нац. живописи (особенно в жанре *хуа-няо*). В его огромном творч. наследии многие произведения, по-видимому, были выполнены придворными художниками, копировавшими или стилизовавшими его оригиналы. Печати: *Нэй фу ту шу чжи инь*, *Сюань хэ*, *Сюань хэ чжун ми*, *Цзы чэнь дянь юй шу бао*, *Цянь гуа*, *Чжэн хэ*, *Шуан лун*, *Юй шу*, *Юй шу чжи бао*.

Его произведения хранятся в крупнейших кит. столичных и провинциальных собраниях — музеях Гугун в Пекине и Тайбэ, Шанхайском худ. музее, Ляонинском пров. музее. Печати Чжао Цзи представлены в коллекции Гос. музея Востока (Москва).

***** Сун ши (История [династии] Сун). Т. 1. Цз. 19–22. Пекин–Шанхай, 1977. ****** *Пострелова Т.А.* О значении творчества Чжао Цзи на формирование живописи цветов и птиц в Китае в X–XIII веках // Историография и источниковедение стран Азии и Африки. Вып. 4. Л., 1975; *она же.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; *Сычёв В.Л.* О методике атрибуции (экспертизы) классической китайской живописи // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV. М., 2001; Цзяньмин мэйшу цыдянь (Краткий словарь по изобразительному искусству). Харбин, 1982; Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи (Подписи и печати китайских каллиграфов и живописцев). Т. 1–2. Шанхай, 1987.

С.Н. Соколов-Ремизов, В.Л. Сычёв

Страсть имп. Хуй-цзуна / Чжао Цзи к каллиграфии и живописи затмила все предшествующие ист. прецеденты. В современном ему иск-ве он выделял каллиграфию **Хуан Тин-цзяня**, к-рая вдохновила его использовать в своих каллиграфич. произведениях живописную технику письма. В уставе пробовал работать наклонной кистью с длинным и тонким волосом и получил черты необычно

удлиненных и облегченных форм; при поворотах кисти усиливал нажим, что придавало чертам особую изысканность; его крюки и заломы гипертрофированны, а концы черт подчеркнуты диагональными отмашками. Истоком этой техники был стиль **Чу Суй-ляна**, изящество черт к-рого сравнивали с грацией хрупкой дамы, тяготящейся даже весом ее шелковых одеяний. Но никто из предшественников Чжао Цзи не достигал столь явной живописности и самоценной декоративности каллиграфич. стиля: его черты заметно напоминают листья орхидей и бамбука. Только утонченный вкус императора спасал его произведения от суровой критики знатоков, ибо при менее качеств. исполнении его худ. приемы вырождались в дефект «голень журавля» (*хэ си*).

Манера письма Чжао Цзи образовала отдельный вариант устава, получивший название *шоу-цзинь* («почерк тонкого золота») или *шоу-цзинь* [*1*] («тонкие сухожилия»); этот почерк применялся при чеканке монет в годы его правления, но в целом не был широко распространен в связи с чрезмерной декоративностью. Каллиграфич. стилю сунского императора позднее подражал правитель чжурчжэньской дин. Цзинь Чжан-цзун (прав. 1190–1209). В XX — нач. XXI в. надписями почерком *шоу-цзинь* украшались изделия декоративно-прикладного иск-ва и промышленного дизайна. Но в целом этот почерк остался лишь эпизодом в истории кит. каллиграфии, традиция к-рой при дин. Сун была надежно застрахована от подобных тупиковых вариантов развития.

Известными произведениями кисти Чжао Цзи являются: «Жунь чжун цю юэ ши» («Поэма об осенней луне високосного года»; почерк *кайшу*, музей Гугун, Пекин); «Цянь цзы вэнь» («Тысячесловие»; 1122, почерк *куанцао*, Ляонинский пров. музей, Шэньян).

***** Сун Цзинь Юань шуфа (Каллиграфия [династий] Сун, Цзинь и Юань) / Под ред. Шэнь Пэна. Пекин, 1986.
****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Цао Бао-линь.* Сун-дай шуфа (Каллиграфия периода Сун). Цзянсу: 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *Barnhart R.M.* et al. Three Thousand Years of Chinese Painting. New Haven–Beijing, 1997, p. 119–127; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 2. L., 1956.

В.Г. Белозёрова

ЧЖАО ЧЖИ-ЦЯНЬ

Чжао Чжи-цянь, Чжао Вэй-шу, Чжао И-фу, Чжао Мэй-ань, Чжао Цзы-цянь, Чжао Чжи-цзы, прозв. Бэй-хэ, Бэй-ань, Гань-ляо, Жу-цин, Кань-ляо, Лэн/Лин-цзюнь, Мэй-хэ, Попо-шицзе, Сыбэй-вэн, Сяо-даожэнь, Те-сань, У-мэнь, Фань-фу, Шу-цзы. 1829, Хуайцзи (совр. Шаосин, пров. Чжэцзян), — 1884. Ученый, поэт, каллиграф, художник, резчик печатей; занимался дешифровкой надписей на древней бронзе и камнях.

Выходец из бедной купеческой семьи, Чжао Чжи-цянь в годы обучения постоянно зависел от милости своих покровителей. Среднюю ученую степень *цзюйжэнь* получил только в 1859, пять раз безуспешно пытался сдать на высшую степень *цзинь-ши*. Причина неудач заключалась в пристрастии Чжао Чжи-цяня к простому архаичному стилю прозы и неортодоксальной философии. Однако его талант и широкая культурная эрудиция ценились современниками настолько высоко, что его протежировали на высокие и почетные должности. В частн., он занимал посты начальника ряда уездов, и на какое-то время его материальное положение выправилось. Тайпинское восстание (1851–1864) и связанные с ним бедствия привели Чжао Чжи-цяня к полному разорению. После того как он с трудом поправил свое финанс. положение, последовали новые беды. Приемный сын каллиграфа довел своего слугу до суицида, что обернулось для семьи потерей репутации, а также выплатой крупных штрафов. Умер Чжао Чжи-цянь в 55 лет от туберкулеза, к-рый мучил его на протяжении почти 20 лет.

В живописи Чжао Чжи-цянь работал в осн. в жанре *хуа-няо* (*хуа*), восприняв все лучшее из тв-ва **Сюй Вэя** (1521–1593), **Чжу Да** (1626–1705), **Юнь Шоу-пина** (1633–1690) и **Ши-тао** (1641/42–1707/18), одного из «четырех [прославленных] монахов» (**сы сэн**). Выступал в защиту самостоятельного тв-ва, основанного на наблюдениях живой природы, был противником слепого копирования образцов прошлого, продолжая традиции «восьми чудаков из Янчжоу» (**Янчжоу ба гуай**). Прославился как художник, но еще более широкую известность ему принесли каллиграфия и поэзия.

Чжао Чжи-цянь в совершенстве владел пятью каллиграфическими почерками. В *чжуаньшу* и *лишу* он находился под сильным влиянием **Дэн Ши-жу**. Квадрат-

ная, отвесная и широкая форма черт в почерке *лишу* восходит к стелам (**бэй [4]**) дин. Северная Вэй. Чжао Чжи-цянь усилил начала горизонтальных и откидных вправо черт обратным движением кисти, в то время как их завершения оставлял открытыми, благодаря чему они стремительно сходят на нет. Это делает пластику письма струящейся и добавляет в протоустав отзвук скорописи. В уставе он наследует линию **Янь Чжэнь-цина**, применяя округлую технику письма и добиваясь величавой силы в движениях кисти. От северовэйских стел идет развитие пластич. темы скругленного квадрата. Среди кит. знатоков подобный стилистич. синтез получил назв. «основа от Янь, обличье от Вэй» (*Янь ди Вэй мянь*). В почерке *синшу* мастер создавал эстетически совершенную комбинацию стилистич. приемов многих древних стел. Нек-рые его произведения не поддаются однозначной атрибуции почерка, настолько сложен и органичен их стилистич. сплав.

Чжао Чжи-цянь был одним из лучших резчиков печатей XIX в. Про него говорили, что он «относился к бумаге как к камню, а ножом работал как кистью». Это высказывание отражает тот высокий уровень овладения иск-вом метаморфоз, к-рого сумел достичь мастер. Изучив особенности каллиграфии печатей дин. Цинь и Хань, а также печатей V–VI вв., он соединил их с элементами северовэйского стиля в почерке *чжуаньшу*. В его печатях не ощущается усилий резца, но зато активно проявлены свойства кисти и туши. Черты в его краснознаковых оттисках (*чжу вэнь*) тонкие и ровные, словно нити, изящные и округлые, «будто весенний ветерок, танцующий в цветах». Черты в печатях с белознаковыми оттисками (*бай вэнь*) хаотичны, просты, по-древнему безыскусны и подобны «зимним горам, покрытым снегами». Печати мастера ценились высокопоставленными сановниками и коллекционерами.

** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Соколов-Ремизов С.Н.* От средневековья к новому времени: Из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII — начала XX в. М., 1995; *Лю Хэн.* Цин-дай шуфа (Каллиграфия периода Цин). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Ellsworth R.H.* Late Chinese Painting and Calligraphy: 1800–1950. Vol. 1–3. N.Y., 1987; *Fu Shen C.Y.*, *Fu M.*, *Niell M.G.*, *Clark M.J.* Traces of the Brush: Studies in Chinese Calligraphy. New Haven, 1977.

В.Г. Белозёрова

ЧЖАО ЮАНЬ-ЖЭНЬ

Чжао Юань-жэнь. 1892, Тяньцзинь, — 1982, Кембридж (США). Композитор, физик, поэт, лингвист. В 1910–1920 учился в США, получил муз. образование. С 1938 и до конца жизни работал проф. в американских ун-тах. В 1915 опубликовал «Хэпин цзиньсин цюй» («Марш мира»). Им созданы свыше 100 фортепианных сочинений, более 40 песен, хоры и кантаты. Особую ценность представляют его произведения для детей, к-рые до сих пор являются основой муз. образования в Китае и кит. диаспоре. Он собрал и обработал много нар. песен, сохраняющихся в репертуаре артистов по сей день.

** Чжунго да байкэ цюаньшу. Иньюэ. Удао (Большая китайская энциклопедия. Музыка. Танец). Пекин, 1998, с. 851–852.

А.Н. Желоховцев

ЧЖИ-ЮН

Чжи-юн, в миру Ван Фа-цзи. 557?, Гуйцзи (совр. уезд Шаосин, пров. Чжэцзян), — 617?. Каллиграф.

Потомок каллиграфа и литератора **Ван Си-чжи** (307?–365?; см. т. 3; также **Эр Ван**) в 7-м поколении. Рано принял монашество и почти всю жизнь прожил в буд. мон. Юнсинь (совр. пров. Чжэцзян), в связи с чем его нередко именуют Юн чань-ши (Чаньский наставник из Юна). На протяжении 40 лет напряженно занимался каллиграфией. Трудолюбие Чжи-юна вошло в профессиональные предания и поговорки. Исписанные кисти мастер собирал в высокие корзины. Когда набралось пять корзин, он схоронил их в земле, отдав им воинские почести, а также сочинил в их честь эпитафию. Т.о., положил начало профессиональному обряду «захоронения исписанных кистей» (*туй би чжун*). Прижизненная слава Чжи-юна была столь велика, что ему пришлось обить порог своего жилища листами железа, дабы тот не стирался от ног многочисл. поклонников его тв-ва. С тех пор выражение «железный порог» (*те мэнь сянь*) стало синонимом признания.

Для популяризации творч. наследия своего великого предка составил «Пропись тысячи иероглифов» / «Тысячесловие» (**«Цянь цзы вэнь»**; см. т. 5), в к-рой написание каждого знака восходило к тому или иному произведению Ван Си-чжи. Чжи-юн создал 800 версий данной прописи, к-рые рассылались им по разл. монастырям юга Китая. При дин. Цин (1644–1911) существовали уже только копии с прописей мастера. Наиб. знаменита версия «Цянь цзы вэнь», в к-рой знаки написаны уставом и скорописью параллельно. При дин. Сун в 1109 танская копия утраченного оригинала Чжи-юна была выгравирована на камне, к-рый сейчас находится в комплексе Бэйлинь (Лес стел) в Сиани. Памятник состоит из 202 столбцов по 10 иероглифов в каждом, всего 2020 знаков. В соседних столбцах одинаковые знаки прописаны и уставом, и скорописью. Изучение этого произведения веками составляло базу профессиональной подготовки каллиграфов. Критики отмечали, что Чжи-юну удалось воспроизвести не только силу, но и легкость каллиграфич. пластики Ван Си-чжи, в единстве к-рых и заключалась ее гармоничность.

***** Вэй Цзинь Нань-бэй-чао шуфа (Каллиграфия [периодов] Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий) / Под ред. Ван Цзин-сяня. Пекин, 1996; Вэй Цзинь Нань чао мин цзя (Прославленные каллиграфы [периодов] Вэй, Цзинь, Южных династий) / Под ред. Чжуан Си-цзу. Пекин, 1997. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Ван Юань-цзюнь.* Лю чао шуфа юй вэньхуа (Каллиграфия и культура [периода] Шести династий). Шанхай, 2002; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Ch'en Chih-mai.* Chinese Calligraphers and their Art. Melbourne, 1966.

В.Г. Белозёрова

ЧЖОУ ВЭНЬ-ЦЗЮЙ

周文矩

Чжоу Вэнь-цзюй. Ок. 917, Цзюйжун (пров. Цзиньлинь), — кон. X – нач. XI в. Художник. Служил в должности *дай-чжао* департамента живописи **Ханьлинь академии** (см. т. 1) в гос-ве Южн. Тан (Нань Тан, 937–975) в период правления имп. Ли Юя (961–975). Точные даты жизни неизвестны (у Т.А. Постреловой: нач. X в. — ок. 970). Есть сведения, что между 937 и 942 Чжоу Вэнь-цзюй исполнил пейзаж по заказу императора, а в период 968–976 преподнес свои картины императорскому собранию. Работал в разных жанрах, включая пейзаж (в т.ч. в такой его разновидности, как *цзе-хуа* — «живопись по линейке»), но чаще всего творил в жанре *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», прославившись жанровыми композициями в духе **Чжоу Фана** (раб. 780–810) с изображением жизни красавиц при дворе, а также картинами на религ. сюжеты. Одним из первых отразил в своих произведениях тему детских игр, получившую развитие в тв-ве Су Хань-чэня (ум. ок. 1167) и художников последующих эпох. В собрании музея Гугун (Пекин) сохранилась одна из его работ, выполненная совместно с имп. Ли Юем.

****** *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976; Тан Сун хуацзя жэньмин цыдянь (Словарь художников периодов Тан и Сун). Шанхай, 1958; Чжунго мэйшуцзя жэньмин цыдянь (Словарь имен деятелей изобразительного искусства Китая) / Авт.-сост. Юй Цзянь-хуа. Шанхай, 1987; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. l–7. L.–N.Y., 1956–1958.

В.Л. Сычёв

ЧЖОУ СИНЬ-ФАН

周信芳

Чжоу Синь-фан. 14.01.1895–08.03.1975. Выдающийся актер и театр. деятель. Родился в семье бедного интеллигента и большого любителя театра, а затем актера пекинской муз. драмы, с 6 лет отец отдал его обучаться актерской профессии. Первыми его спектаклями стали «Вэньчжао гуань» («Застава Вэньчжао») и «Даюй ша цзя» («Месть рыбака»), когда юному исполнителю было 7 лет. В театре получил прозв. Цилинь-тун, по созвучию имевшее двойное значение: «семилетний мальчик» и «мальчик-единорог» (**цилинь** — мифич. единорог; см. т. 2), т.е., согласно поэтич. словарю знаменитого поэта VIII в. **Ду Фу** (см. т. 3), «мальчик редчайшего дарования». Чжоу Синь-фан оправдал это прозвище, создав собств. стиль и собств. школу актерского исполнения.

В 1913 приехал в Шанхай, где попробовал свои силы в драм. театре. Поставил пьесу Кунь Юй-шэня об известном революц. демократе Сун Цзяо-жэне, по-

乙

гибшем от руки наемного убийцы. В 1915 Чжоу Синь-фан, протестуя против полит. реакции, выступил в спектакле «Ван Ман цзуань вэй» («Ван Ман узурпирует власть») по пьесе о событиях далекой истории (I в. н.э.), в к-рой зрители увидели намек на современность. Как и многие его коллеги, он проявил интерес к работе над «новыми пьесами в современных костюмах» и сыграл в трех из них — «Дэн Ся-гу», «Люй ва» («Полотняная повязка») и «Лаоюй юань ян» («Влюбленные встречаются в тюрьме»). В период «движения 4 мая» 1919 принял участие в спектакле по пьесе Жэнь Тянь-чжи «Чжанцюань да цзиньган» («Кулак разбивает алмаз»), сразу же запрещенном властями. Мотивы протеста звучали и в пьесах традиц. репертуара, к-рые сыграл Чжоу Синь-фан.

1910–1920-е были трудным периодом в истории традиц. театра. Чжоу Синь-фан сумел сохранить веру в непреходящую ценность традиц. иск-ва и в то же время понял необходимость поисков дальнейших путей его развития. В 1927 вступил в Южное об-во (*Нань шэ*; полн. *Нань го цзюй-шэ* — Театр. об-во Южного царства), созданное драматургом **Тянь Ханем** (1898–1968; см. также т. 3). В содружестве с Ouян Юй-цянем, также членом об-ва, осуществил постановку его пьесы «Пань Цзинь-лянь», исполнив роль отважного борца за справедливость У Суна. В Южном об-ве Чжоу Синь-фан более тесно знакомится с драм. театром, что позволило ему в дальнейшем воплотить на сцене сложный, многоплановый образ Чжоу Пу-юаня в разговорной драме **Цао Юя** (1910–1996; см. также т. 3) «Лэйюй» («Гроза»). Одним из первых он выступил в защиту гражданских прав кит. актера.

В 1920-е его репертуар значительно расширился. Он получил признание в пьесах «Чжао у нян» («Пятая госпожа Чжао»; вар. известной «Пипацзи» — «Лютня»), «Цинфэн тин» («Беседка свежего ветра»), «У лун юань» («Зал черного дракона»). На захват Японией территории Китая в 1931 Чжоу Синь-фан откликнулся постановкой драмы «Хун Чэн-чоу» — едкой сатиры на продажных чиновников. Стал инициатором создания «Общества изменения нравов» для привлечения интеллигенции к борьбе против капитулянтских настроений. В военные годы актер создал образ нац. героя Вэнь Тянь-сяна — действующего лица одноименной драмы, постановка к-рой была запрещена. Та же участь постигла второй спектакль «Ши Кэ-фа», где он воплотил образ народного героя. В 1937 вступил в Шанхайское об-во работников театра по спасению родины, а позже поддержал Всекитайское театр. об-во сопротивления.

Творч. манера Чжоу Синь-фана отмечена печатью самобытного, неповторимого таланта. Его школа для кит. театра настолько значима, что привлекает многих актеров в число ее последователей. Отличительной особенностью его вокального мастерства является выразительность и глубина в передаче содержания, особая манера модуляции звука, тонкое чувство выразительности паузы. Своеобразие исполнительского мастерства актера состоит в приближении его пения к речитативно-декламационной манере при четкой дикции. Для большей выразительности актер пользовался приемами сценической речи др. амплуа, расширяя диапазон выразительных средств мужского амплуа. Он был идеальным партнером, чутко улавливавшим интонации ансамбля в целом.

После 1949 активно включился в переустройство традиц. театра, участвовал в обществ. жизни страны. В годы **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4) подвергся репрессиям.

* Чжоу Синь-фан сицзюй саньлунь (Статьи Чжоу Синь-фана о театре). Пекин, 1960; Чжоу Синь-фан утай ишу (Сценическое искусство Чжоу Синь-фана. Запис. Вэй Мином. Пекин, 1961; *Чжоу Синь-фан.* Вэньси (Сб. ст. о театре). Пекин, 1982. ** *Серова С.* Пекинская музыкальная драма. М., 1970.

С.А. Серова

ЧЖОУ ФАН

周昉

Чжоу Фан. Раб. ок. 765 — 800. Виднейший мастер придворной живописи танского времени. Специализировался на изображении знатных дам, писал портреты, участвовал в создании настенных росписей. Занимал различные гос. посты — церемониймейстера при императорском дворе, цензора, помощника начальника приказа округа в пров. Чжэцзян, а затем пров. Аньхой. Развивая худ. стиль **Чжан Сюаня** (1-я пол. VIII в.), заложил в сфере жанра *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», традицию яркой декоративной живописи, построенной на соединении каллиграфич. утонченности тонкой «тщательной кисти» (**гун-би**) с полихромной палитрой локальных красок. Основные дошедшие до нас произведения: «Знатные дамы с веерами» (Музей Гугун, Пекин); «Знатные дамы с цветами в прическах» (Ляонинский пров. музей, Шэньян); «Игра на *цине* [во время] чаепития» (Музей искусств Нельсона–Аткинса, Канзас-Сити).

** *Сюй Бань-да.* Чжан Сюань хэ Чжоу Фан. Пекин, 1959.

С.Н. Соколов-Ремизов

Чжоу Фан, Чжоу Цзин-сюань, Чжоу Чжун-лан. Происходил из Цзинчжао (р-н совр. г. Сиань, пров. Шэньси). Один из ведущих художников, мастеров жанра *жэнь-у* (*хуа*) эпохи Тан (618–907).

Выходец из знатного столичного семейства, с юности вращался среди столичной знати, обучался живописи у лучшего на тот момент придворного художника Чжан Сюаня и в скором времени превзошел своего учителя. По свидетельству трактатов «Тан-чао мин хуа лу» («Записи о прославленных картинах/живописцах династии Тан») Чжу Цзин-юаня (Чжу Цзин-сюань, IX в.) и «**Тухуа цзянь вэнь чжи**» («Записки о живописи: что видел и слышал») Го Жосюя (XI в.), Чжоу Фан работал в станковой и монументальной живописи, украшая дворцовые апартаменты, и отдавал предпочтение портрету и изображениям «красавиц» (*ши-нюй*, исходное значение — «знатные дамы, фрейлины») — особому тематич. направлению в рамках *жэнь-у* (*хуа*), сосредоточенному на сценах жизни двора и знати, в первую очередь обитательниц гарема.

Тв-во Чжоу Фана известно благодаря двум осн. произведениям, сохранившимся в копиях XI–XII вв.: «Хуй шань ши-нюй ту» («Знатные дамы с веерами», вар. «Красавицы, обмахивающиеся веерами», 33,7×204,8 см, шелк, краски, Музей Гугун, Пекин) и «Цзань хуа ши-нюй ту» («Знатные дамы с цветами в прическе», вар. «Красавицы со шпильками и цветами», 46×180 см, шелк, краски, Ляонинский пров. музей, Шэньян). Первая из этих картин фактически повторяет свиток Чжан Сюаня «Дао лянь ту» («Изготовление шелка»), также изображая повседневные занятия гаремных красавиц. В композиции представлено 13 фигур, объединенных в группы и образующих отдельные мизансцены с участием женщин, занятых обыденными делами или беседующих друг с другом. Позы персонажей, естественные и раскованные, свидетельствуют, что ученик Чжан Сюаня унаследовал умение мастера изображать людей в движении, раскрывающемся посредством ряда сложных ракурсов.

Иначе выполнена вторая картина, состоящая из пяти парадных портретов гаремных красавиц, изображенных в полный рост. На первый взгляд композиция кажется произвольной: четыре фигуры вынесены на ближний план, пятая помещена в стороне, как будто в отдалении от них, хотя попытка передачи перспективы отсутствует. Две дамы показаны играющими с собачкой; одна, держащая в руке цветок, стоит рядом с журавлем; ее подруга изображена вблизи пышно цветущего куста и в обществе маленькой забавной собачки, резвящейся у ног. Портреты, отличающиеся особой тщательностью в передаче нек-рых деталей, поражают статичностью и внезапными «умолчаниями» там, где это касается изображения среды, что придает картине интригующую загадочность. На удивление скрупулезно выписаны лица, прически, головные и шейные украшения дам, фактура тканей и ювелирных изделий — платьев из узорчатого «тяжелого» шелка, полупрозрачных накидок, металлич. подвесок с камнями и перьями, венчающих прически. Наряды изысканных гаремных женщин оказываются «оправой» холеной телесной красоты: напудренных и нарумяненных лиц, тонких запястий и кистей рук, груди, выступающей в глубоком вырезе декольте. Известно, что для достижения эффектного контраста в живописи одежды и нежной плоти Чжоу Фан использовал специальные полупрозрачные краски, сделанные на основе минеральных и растительных веществ.

Еще одно произведение, известное под назв. «Мо Тан жэнь шуан-лин ту» («Подражание „парным холмам“ [в настольной игре] людей [эпохи] Тан», вар. «Дамы, играющие в шашки-*го*», горизонтальный свиток, выс. 31,7 см, Галерея Фрира, Вашингтон), считается более или менее точной копией ориг. произведения Чжоу Фана либо вариацией на тему двух его картин, о существовании к-рых известно из письм. источников: «Вань шань ши-нюй ту» («Красавицы с шелковыми веерами») и «Дяо цинь чо-мин ту» («Игра на *цине* [во время] чаепития»). В любом случае «Мо Тан жэнь шуан-лин ту» представляет собой уникальное во многих отношениях живописное произведение. В отличие др. картин Чжоу Фана, центром композиции здесь являются две престарелые обитательницы гарема, утратившие былую привлекательность. Одетые в скромное повседневное платье, они сидят напротив друг друга, занятые игрой в шашки, и словно ведут неторопливую беседу. Изображения женщин отличаются живостью и достоверностью. Предельно выразителен облик дамы, повернувшейся к зрителю в профиль: все детали сухопарой сутулой фигуры и лица с выступающим подбородком и крючковатым носом убедительно передают характер желчной, но по-прежнему манерной особы. Не менее интересна ее визави — жеманная толстушка с простоватым лицом, видимо, слышавшая прежде придворной прелестницей и еще не избавившаяся от привычки к кокетству. Тонким психологизмом отмечены изображения второстепенных персонажей: слуги со служанкой, взирающих на дам с напускным почтением, таящим смесь сочувствия и досады на собств. бездействие; двух вышколенных служанок, застывших в почтительных позах и готовых в любую минуту исполнить приказ, хотя на лицах прислуги читается пренебрежительное

сочувствие к престарелым госпожам и лицемерие искусных сплетниц. По сторонам от центр. композиции показаны две девочки, с усилием несущие огромный кувшин вина; мимика обеих выражает чувство гордости, объясняющейся пребыванием при дворе, и затаенное ожидание сурового окрика. Точно схваченные художником настроения персонажей придают живописному повествованию глубину, уравновешенную легким юмором. Картина исполнена в приглушенных тонах, внешность действующих лиц лишена мелких подробностей, столь же лаконична характеристика интерьера, ограниченная изображениями табуретов, на к-рых сидят дамы, и низкого столика с игровой доской. Все это в сочетании с нек-рой эскизностью рисунка создает у зрителя впечатление случайного присутствия в разыгрываемой ситуации.

К числу наиб. известных вариаций на тему живописи Чжоу Фана относится и картина «Ян-гуйфэй чу юй ту» («Ян-гуйфэй после купания», 120×55 см, шелк, краски, Гос. музей Востока, Москва), датируемая специалистами XVII в. Она посвящена возлюбленной танского имп. Сюань-цзуна (712–756) — Ян Юй-хуань (719–756), известной под своим гаремным именем Ян-гуйфэй (Драгоценная наложница Ян). Славившаяся пышностью телесных форм и чувственной привлекательностью, фаворитка показана только что вышедшей из бассейна в дворцовых покоях в окружении слуг. Ее изнеженное тело, дразня воображение, просвечивает сквозь прозрачную драпировку. Жанровая мизансцена свитка позволяет зрителю как бы заглянуть внутрь дворцового чертога и стать незримым участником происходящего. Хотя нек-рые особенности трактовки персонажей и второстепенные детали картины были, по всей вероятности, авторскими находками неизвестного создателя этого полотна, переданная в нем атмосфера женской половины дворца отвечает приметам танского времени, а тема плотской красоты в целом соответствует творч. интересу самого Чжоу Фана.

* *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978; *Чжу Цзинсюань.* Записи о прославленных живописцах династии Тан // Китайское искусство / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. В.В. Малявина. М., 2004. ** *Виноградова Н.А.* Искусство Китая. Альбом. М., 1988; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р., Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; *У Юй-гуй.* Суй, Тан, У-дай ([Эпохи] Суй, Тан и Пяти династий) // Чжунго фэнсу тунши (Общая история обычаев и нравов Китая). Т. 5. Шанхай, 2001; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 2. Пекин, 1986; Чжунго хуйхуа цюаньцзи (Полное собрание произведений китайской живописи). Т. 1. Ханчжоу, 1997; Chinese Painting and Calligraphy. 5th century B.C. — 20th Century A.D. Beijing, 1984; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1, 3. L., 1958; *Sullivan M.* The Arts of China. Berk.–Los Ang.–L., 1984.

М.Е. Кравцова

ЧЖУ ДА

朱耷

Чжу Да, Бада-шаньжэнь, Гэшань, Гэшань-люй, Жэнь-у, Цю-юэ, прозв. Лянъюэ, Поюнь-цяочжэ, Ванъюньцзы, Люйу-люй, Люйхань, Люйу-хэинь-шисэн, Хэюань, Шунянь, буд. монашеские имена: Жэнь-ань, Чуань-ци, прозв. Сюэгэ; даос. монашеские имена: Дао-лан, Дао-мин. 1626, Наньчан, пров. Цзянси, — 1705. Выдающийся художник, каллиграф, поэт. Один из «четырех [великих] монахов» (**сы сэн**), объединения монашествующих художников в традиц. истории кит. иск-ва.

Родился в обедневшей аристократич. семье (потомок родственников минских императоров). В семейной б-ке хранилось много книг и произведений живописи и каллиграфии, поэтому с детства приобщился к иск-ву и уже в 8–10 лет писал стихи, прописи в духе **Ми Фу** (1051/2–1107/8) и пейзажи в сине-зеленой гамме. К 16–17 годам получил степень *сюцай*. В 1648, вскоре после установления маньчж. господства в Китае, Чжу Да в знак протеста отказался от мирской жизни, стал буд. монахом. Но через нек-рое время увлекся даос. идеями, сначала вернулся к светской жизни, а к концу 1680-х стал монахом-даосом, снова изменив свои имена. В дальнейшем Чжу Да попеременно склонялся то к **буддизму**, то к **даосизму** (обе ст. см. т. 1). Большую часть жизни провел в Наньчане и его окрестностях. Относительно многочисл. имен художника в лит-ре существует немало противоречий и разночтений. Чаще встречаются имена Бада-шаньжэнь и Чуань-ци.

** Бада-шаньжэнь хуацзи (Избранные произведения Бада-шаньжэня). Шанхай, 1958; Бада-шаньжэнь яньцзю (Исследования [жизни и творчества] Бада-шаньжэня). Наньчан, 1986.

См. также лит-ру к ст. **Гай Ци**.

В.Л. Сычёв

Чжу Да — один из ярчайших представителей т.наз. независимого направления (*цзай-е*) в кит. живописи позднего средневековья. Работал в жанрах *хуа-няо* (*хуа*) — «(живопись/изображения) цветов и птиц» и *шань-шуй* (*хуа*) — «(живопись/изображения) гор и вод». Развивал технику скорописного (эскизного) письма *се-и* и внес в нее много нового. Кит. критика отмечает, что Чжу Да изображал птиц и рыб, породу к-рых нельзя определить, т.о., художник передавал скорее свои впечатления от окружающей природы, чем воспроизводил реальные объекты. Такое отношение автора к изображаемому получило особенно высокую оценку зап. историков кит. иск-ва, к-рые относили Чжу Да к разряду наиб. творческих личностей среди художников Китая.

Живописи Чжу Да, отличавшегося эксцентричным характером и чудачествами в одежде и манерах поведения, присуще соединение гротеска с лиризмом и крепости с мягкостью. Оригинальность построенных на асимметрии и искусно сбалансированных композиций определяется выразительностью монохромной тушевой гаммы, в к-рой сочетаются темные и светлые, сухие и влажные мазки. В иск-ве Чжу Да нашло яркое воплощение выдвинутое **Ши-тао** положение о ценности достижения «сходства вне сходства». Его работы при всей их реалистичности порою оказываются на грани перехода в абстракцию, являются примером смелого выдвижения на первый план выразительности формального языка. Замечательна простота и цельность его скупых, тонированных светлыми красками пейзажей. Очень своеобразна его каллиграфия: исполняемая почти без нажимов кисти четкая полускоропись легко переходит у него в неожиданный узор скорописи. Творч. потенциал живописи Чжу Да стал источником вдохновения и изучения для многих выдающихся мастеров последующих поколений, вплоть до нашего времени. Среди сохранившихся произведений: «Лотос» (Нанкинский музей); «Лотос и водяная птица на камне» (Музей Гугун, Пекин); «Цветы на реке» (Тяньцзиньский худ. музей); «Цветы-птицы и горы-воды»; «Утка» и «Каллиграфия и живопись» (альбом; оба — Шанхайский музей). Поэтич. наследие мастера представлено в изд. «Бада-шаньжэнь шичао» (Шанхай, 1982).

** Бада-шаньжэнь шухуацзи. Т. 1–2. Пекин, 1983; *Се Чжи-лю*. Чжу Да. Шанхай, 1958.

С.Н. Соколов-Ремизов

乙

«ЧЖУ ЛИНЬ ЦИ СЯНЬ ЦЗИ ЖУН ЦИ-ЦИ ЧЖУАНЬ»

竹林七賢及
榮啟期磚

«Чжу линь ци сянь цзи Жун Ци-ци чжуань» — керамическое панно «Семь мудрецов из бамбуковой рощи и [музыкант] Жун Ци-ци» (кон. V в.). Один из шедевров кит. изобразительного иск-ва эпохи Шести династий (Лю-чао, III–VI вв.). Практика создания рельефных худ. композиций на керамических блоках (ок. 50×100 см), к-рыми облицовывали стены погребений, утвердилась в Китае в I–II вв. н.э., получив наиб. распространение в похоронной обрядности юго-запада страны (совр. пров. Сычуань) и нек-рых южных р-нов (юг пров. Хэнань). Худ. достоинства и сюжетное разнообразие (от сцен на мифологич. сюжеты и увеселений знати до композиций жанрового характера, воспроизводивших повседневную жизнь, напр. картины охоты, добычи соли, ремесленного труда) предопределили важную роль этих древних рельефов в истории кит. изобразительного иск-ва, сделав их одним из источников морфологии будущей станковой живописи. Однако в III–VI вв. эта худ. традиция по каким-то причинам почти полностью прервалась. Тем большее значение имеет панно, обнаруженное в 1960 в одном из захоронений близ г. Нанкина (пров. Цзянсу), где в IV–VI вв. располагалась кит. столица (г. Цзянькан). Захоронение датируется кон. V в. и, видимо, принадлежало представителю образованной столичной элиты.

В отличие от древних керамических рельефов, худ. композиции к-рых обычно ограничивались одним блоком, в данном случае речь по существу идет о двух масштабных панно (по 80×240 см), выполнение к-рых отмечено нек-рыми технич. новациями. Очевидно, композицию вначале вырезали на деревянной панели и затем по частям отпечатали на небольших (ок. 20×40 см) необожженных кирпичах, после обжига уложив их в нужном порядке. Расположенные на южной и северной стенах погребальной камеры панно образовывали единое худ. произведение, посвященное знаменитым мудрецам и литераторам III в., членам сообщества «Семь мудрецов из бамбуковой рощи» (**Чжу линь ци сянь**). На южном панно изображены **Цзи Кан** (224–262), **Жуань Цзи** (210–263), Шань Тао (205–283) и Ван Жун (234–305), на северном — **Сян Сю** (227–272), **Лю Лин** (225?–280?; все ст. см. т. 3), Жуань Сюань (III в.), а также Жун Ци-ци,

легендарный музыкант, о к-ром упоминается в древнем соч. **«Хуайнань-цзы»** («[Трактат] Учителя из Хуайнани»; см. т. 1, 3). Изображение последнего было включено в сцену, возможно, для создания симметричной композиции, но могло иметь и более глубокий смысл, состоявший в том, чтобы подчеркнуть преемственность взглядов и поведенческих принципов «семи мудрецов» по отношению к культурным традициям **даосизма** (см. т. 1).

Оба панно распадаются на фрагменты, воспроизводящие по одному «портрету». Все персонажи в одинаковых позах сидят под деревьями, но каждое изображение по-своему самобытно, что проявляется в индивидуализации ракурсов, жестов и выражений лиц, а также в особенностях костюмов и вспомогательных деталей. Одни «мудрецы» увлеченно музицируют, другие ведут между собой неторопливую беседу. Кто-то наслаждается чашкой чая (или вина), а кто-то погружен в размышления. Столь же разнообразны изображения деревьев, в к-рых стилизация сочетается с точной передачей признаков лиственных и хвойных пород. Все элементы композиции охарактеризованы с прежде незнакомой кит. иск-ву пластичностью: линии лепки предельно изящны и тонки, мельчайшие детали изображений тщательно проработаны. Примечательны общность худ. замысла, продуманность в построении произведения, психологизм образов, отражающий настроение творч. уединения, внутр. умиротворенности и утонченности чувств. Т.о., содержание сцены полностью соответствует принятым лит. трактовкам образов «семи мудрецов» и даос. духовным идеалам, а ее внеш. декоративность хорошо согласуется с литературно-поэтическим стилем того времени. Поэтому в худ. отношении панно выступают полноценным аналогом живописного полотна, при этом в них просматривается принципиально новая для кит. изобразительного иск-ва концепция портрета, ориентированная на передачу внутр. мира и эмоционального состояния человека.

Худ. ценность панно на тему «семи мудрецов» становится еще более очевидной при сравнении этого произведения с «галереей» сцен из открытого в 1970-х на юго-западе совр. пров. Хэнань погребения 1-й пол. VI в. Его стены украшали 34 рельефные композиции, выполненные на 60 с лишним керамич. блоках (38×19 см). Отличающиеся, подобно древним рельефам, тематич. разнообразием и воспроизводя сцены танцев, народных гуляний, повседневных занятий, эти произведения подкупают живостью изображений и непосредственностью повествования. Однако им явно не хватает эстетич. выразительности и духовной насыщенности — качеств, в полной мере присущих панно из Нанкина.

** *Виноградова Н.А.* Искусство Китая. Альбом. М., 1988; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Крюков М.В., Малявин В.В., Софронов М.В.* Китайский этнос на пороге средних веков. М., 1979; Вэй Цзинь Нань-бэй-чао дяосу (Скульптура [эпох] Вэй, Цзинь и Южных и Северных династий) // Чжунго мэйшу цюаньцзи. Дяосу бянь. (Полное собрание произведений китайского искусства. Скульптура). Т. 3. Пекин, 1988; Лю-чао ишу (Искусство [эпохи] Шести династий). Пекин. 1981; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Arts of China. Vol. 1. Tokyo, 1969; *Spiro A.* Contemplating the Ancients: Aesthetic and Social Issues in Early Chinese Portraiture. Berk.–Los Ang., 1990.

М.Е. Кравцова

ЧЖУНБЯО

鐘表

Чжунбяо — механические часы зап. происхождения, получившие широкое распространение в эпоху Цин (1644–1911) и ставшие одним из наиб. значительных научно-технических и культурных нововведений маньчж. династии.

Механич. часы, принадлежащие к разряду европ. астрономич. приборов нового времени, впервые появились в странах Запада в форме колесных башенных часов — курантов, приводимых в действие грузом. В течение XIV в. такие часы были созданы во многих европ. городах. К XV в. относится возникновение механич. часов на пружинном ходу. Их производство получило развитие в Италии и Германии, особенно в Нюрнберге, важнейшем в Европе промышленном, торговом и научно-техническом центре. В XVI в. уже действовали часовые мастерские. Осн. части механизма — двигатель, передача зубчатых колес, регулятор равномерности их движения и спуск, передающий импульсы от двигателя регулятору, оставались неизменными на протяжении веков, хотя зап. мастера постоянно трудились над усовершенствованием часов. Точность этих приборов в результате упорных усилий ученых и механиков возросла благодаря применению компенсационных приспособлений, к-рые позволили прежде всего нивелировать влияние температурных перепадов.

Вследствие технич. прогресса на часах с кон. XVII в. становится обычной вторая, минутная стрелка, а к XIX в. постепенно распространяется третья, отсчитывающая секунды. Применение балансного регулятора хода определило преобладание часов круглой в плане формы, вытеснившей др. конфигурации часовых корпусов; вместо ключа в хронометрах XVIII–XIX вв. стала применяться заводная

головка. С нач. XVII в. использовали стекло, закрывающее циферблат, к-рое было выпуклым, а в кон. XVIII в. сделалось совершенно плоским. Поиски оптимальных практич. решений и совершенствование технологии часового производства сказались в дизайне интерьерных и карманных хронометров ничуть не меньше, чем эстетич. особенности быстро сменявших друг друга зап. стилей — барокко, рококо и классицизма. Оформлением интерьерных часов в эпоху бурного дворцового стр-ва XVII–XVIII вв. на Западе занимались мастера-мебельщики, к-рые согласовывали декорацию этих приборов с внутр. убранством жилища. В создании небольших настольных часов или миниатюрных карманных механизмов принимали участие не только механики, но и ювелиры, к-рые отделывали корпуса часов в сложных техниках, используя золото, серебро, драгоценные камни и цветные эмали. Особенно заметную роль здесь играла техника живописной эмали: изящные эмалевые миниатюры с портретами ист. персонажей, мифологич. и лит. сюжетами в XVIII–XIX вв. украшали не только обе стороны корпуса, но порой и личины механизмов. В XVII–XIX вв. механич. часы, как необходимые предметы европ. быта, стали также важнейшим товаром, поступавшим в страны Востока и служившим рекламой науч. и худ. достижений зап. цивилизации.

В эпоху Цин европ. часы, доставленные между 1715 и 1774 и вызвавшие подражания в Китае, происходили по большей части из Англии. Швейцарские часы, уже в кон. XVI в. проникшие на Средний Восток, во 2-й пол. XVIII в. завоевали наконец кит. рынок. Результатом этой торговли стало формирование обширной коллекции европ. часов XVIII–XX вв. в пекинском Музее Гугун, в составе к-рой 171 предмет (в т.ч. образцы интерьерных и карманных часов) атрибутируется как продукция Англии, 32 — Франции, 25 — Швейцарии, 13 — прочих зап. гос-в.

Механич. часы особенно часто включались в состав посольских даров наряду с распространенными в век Просвещения др. астрономическими, геодезическими и математич. приборами, посудой из драгоценных металлов и эмали, табакерками и зеркалами. Именно таким путем европ. механич. часы впервые попали в Китай еще в кон. периода Мин (1368–1644). Куранты, приводимые в действие гирями, и небольшие интерьерные золотые часы входили в состав даров, поднесенных имп. Шэньцзуну (прав. под девизом Вань-ли 1573–1620) иезуитом-миссионером М. **Риччи** (1552–1610; см. т. 5). Доверенные заботам придворных **евнухов** (см. т. 4), сведущих в математике, часы тем не менее плохо поддавались их контролю, поэтому зап. миссионерам предстояло долгие годы курировать эту работу в Пекине.

Первые попытки создания механич. часов в Китае предпринимались в позднеминское время. В «Истории [династии] Мин» (**«Мин ши»**; см. т. 4) в разд. «Тянь вэнь чжи. И сян» («Астрономия. Образцы установленных инструментов») сообщается, что древний водяной прибор для измерения времени — клепсидра *ху-лоу* ныне заменен колесными часами *лунь-чжун*. Сохранилось и относящееся к 6-му году периода Тянь-ци (1626) изображение механизма передачи зубчатых колес, главное из к-рых имело 16, второстепенное — 48, а вспомогательное — 36 зубцов.

При имп. **Цянь-луне** (прав. 1736–1795; см. также т. 4) механич. часы были утверждены законом как ритуальная утварь правящей династии. В изд. «Хуан-чао лици туши» («Образцы предметов ритуальной утвари царствующей династии») представлены два вида механич. часов — куранты *цзыминчжун*, применявшиеся во дворце повсеместно и ставшие неотъемлемой частью аристократич. интерьера, и миниатюрные поясные часы на брелоке-шатлене *шичэньбяо*, служившие личными украшениями офиц. мужского костюма.

Придворные часовые мастерские в Пекине были учреждены в кон. правления **Кан-си** (прав. 1662–1722; см. т. 4) и достигли расцвета при Цянь-луне. В этот период в Пекине при дворе и в южных городах, Кантоне/Гуанчжоу и Сучжоу, создавались интерьерные часы (*чжун* [*7*]), подражавшие европ. изделиям. По указу 1749 администрация пров. Гуандун и Кантона обязывалась регулярно (в канун Нового года, августейшего рождения и в 5-й день 5-й луны) поставлять ко двору интерьерные и карманные механич. часы в составе даров (*гун* [*12*]). Это распоряжение было подтверждено в 1820. Доставляемые в Пекин интерьерные часы могли быть сделаны как европ., так и кит. мастерами, но все без исключения миниатюрные поясные хронометры, очевидно, имели зап. происхождение. В собр. столичного Музея Гугун находится 24 образца часов *чжун* [*7*] работы придворных ателье, 42 предмета, выпущенных мастерскими Кантона, и 5 интерьерных часов, произведенных в Сучжоу.

Придворными часовыми ателье в Пекине ведали европ. миссионеры-иезуиты. В начале Цин ими были итальянец Л. Буглио (Ludovico Buglio, 1606–1683) и португалец Г. Магеллан (Gabriel Magalhaens), достигшие берегов Китая в 1637 и 1640 соответственно. Оба миссионера обладали компетенцией в производстве курантов и разного рода автоматич. игрушек, создаваемых под их присмотром для августейшего удовольствия. Позднее значительную роль в орг-ции работы придворных мастерских

играл прибывший в 1707 патер Стедлин (Stedlin), швейцарец, назначенный руководить производством курантов. Эту должность миссионер занимал при трех императорах, более 30 лет, вплоть до своей смерти в 1740. «Старый немецкий часовщик Стадлин» упомянут в записках Д. Белла о рус. посольстве в Китай (1719–1722). Патер Стедлин не только руководил производством всей механич. продукции, выпускаемой при дворе, но и сам создал немало интерьерных часов *чжун* [*7*]. Кроме него в придворных часовых мастерских работали В. Шалье (Valentin Chalier, в Пекине с 1728 по 1747), Ж. Тэбо (Gilles Thebault, в Пекине с 1738, ум. 1766), Т.-М. Вантаван (Tean-Mathieu Ventavan, в Пекине с 1766, ум. 1778), Ю. де Мерикур (Hubert de Mericourt, в Пекине с 1773, ум. 1774).

Придворные часовые мастерские, основанные в годы Кан-си в дворцовом павильоне Янсиньдянь и называвшиеся *Цзаобаньчу*, а в годы Юн-чжэн (1723–1753) и позднее — *Цзочжунчу*, подчинялись ведомству двора — *Нэйуфу*. В XVIII в. имп. часовщики создавали приводимые в действие гирями (*чжуй-то*) куранты (*цзыминьчжун*) и колокола, отбивающие ночную стражу (*гэн-чжун*). Сохраняющие завод в течение года, они были оборудованы спусковым механизмом (*цзисегоу*) и функционировали при помощи системы передачи зубчатых колес (*чи-лунь*). Наиб. эффектными в худ. отношении следует признать те произведения придворных мастерских, к-рые служили для украшения интерьеров дворца — настольные и напольные часы. Первые из них, приводившиеся в действие пружинным механизмом (*фа-тяо*) и содержавшие миниатюрное окошко, открывающее взгляду движение маятника (*минбай-чжун*), часто снабжены на циферблате сверху четырехзначной маркой *Цянь-лун нянь чжи* («Сделано в годы Цянь-лун»). Все эти хронометры имеют по две стрелки, многие часы дополнены муз. автоматами, позволяющими озвучивать время каждую четверть часа. Особого упоминания заслуживают муз. кукольные часы для украшения дворцовых интерьеров. Мастера часто применяли механич. детали и муз. автоматы европ. производства, к-рые наряду с готовыми зап. часами регулярно поставлялись ко двору администрацией Гуандуна. В период Цзя-цин (1796–1820) мастерские *Цзочжунчу* стали производить все меньше изделий, а к концу периода Дао-гуан (1821–1851) полностью пришли в упадок. Часы, выпускавшиеся придворными мастерскими, сосредоточены в осн. в Музее Гугун (Пекин), хотя в силу ист. обстоятельств отд. произведения все же попали на внеш. рынок и в наст. время фигурируют иногда в каталогах междунар. аукционов.

Привозимые ко двору из Гуандуна механические хронометры назывались *гуан-чжун* («кантонские часы»). К периоду Цянь-лун относится запись в «Гуанчжоу фучжи. Гуанчжоу чжи. Учань» («Архив гуанчжоуской администрации. Гуанчжоуские заметки. Природные богатства и выпускаемая продукция») о том, что в Кантоне существует производство часов, приводимых в действие цепным передаточным механизмом, однако эти часы уступают западным в качеств. отношении и в отличие от последних отбивают не 24, а 12 кит. часов в сутки. К 1779 проблема качества кантонских изделий и их соответствия европ. стандартам счета времени, по-видимому, была решена, поскольку механич. часы местного производства, хотя и в небольшом пока кол-ве (от 2 до 4 штук) стали наряду с зап. часами включать в состав даров, отправляемых в столицу. Качество кантонских часов не ухудшилось и в период Цзя-цин, что позволило властям сохранить их в составе имп. даров в первые два десятилетия XIX в. К сер. века часовое производство постепенно сократилось, хотя отд. интерьерные часы в стиле *гуан-чжун* XVIII в. создавались в Кантоне до периода Гуан-сюй (1875–1908). Менее значительным по масштабам было производство часов в г. Сучжоу. По-видимому, наиб. активность сучжоуских мастерских наблюдалась в годы Цянь-лун, Цзя-цин и Гуан-сюй. Значительная часть сучжоуских часов (*су-чжун*) была создана в кон. цинского периода. В оформлении корпусов кит. хронометров преобладают формы «часы-павильон» и «часы-кабинет», восходящие к зап. (особенно часто к англ.) прототипам. Почти столь же широко использованы архит. мотивы в сочетании с изображениями фонтанов и фейерверков. В процессе адаптации часового дела в Срединной империи популярными становятся традиц. сюжеты: изображения кашпо с цветами, фигур «восьми бессмертных» (**ба сянь**), благовещих или символизирующих императора и императрицу животных и птиц — мифич. единорога (**цилинь**), журавля (**хэ [4]**), дракона (**лун**) и феникса (**фэн-хуан**; все ст. см. т. 2); мотивы сино-тиб. стиля: изображения восьми буд. драгоценностей (*ба цзи сян*; см. **Ба бао**), ламаистской молитвенной мельницы и пары ланей, поддерживающих колесо Учения. Вместе с хронометрами, включающими изображения европ. готических зданий и архит. форм, основанных на ордерной системе, распространяются часы, сделанные в виде кит. беседки (*тин*), здания с террасами (*тай*), многоярусного терема (*лоу*), храма или дворца (*гэ* [*3*]), пагоды (*та*; см. **Бао-та**).

Орг-ция часового дела в империи Цин была связана не только с личной, но и с полит. заинтересованностью маньчж. императоров, что оправдывало большие материальные вложения в часовое производство на протяжении XVIII в. Поступавшие в качестве даров (*гун* [*12*]) и производившиеся в Китае

при участии зап. миссионеров механич. часы как прибор для астрономич. измерений соотносились с идеей «неба» (**тянь [1]**; см. т. 1, 2, также т. 5 **Астрология. Теоретические основы**) и через это — с идеей императорской власти (*тянь-цзы* — «сын Неба», «император»), что может служить объяснением неожиданно важной их роли в цинский период. Часовое производство, как и нек-рые др. культурные новшества (технологии живописи масляными красками, гравюры на меди, расписных эмалей), адаптированные для Китая европ. миссионерами в течение XVIII в., были поданы как достижение маньчж. династии, вклад ее государей в массив традиц. кит. культуры.

* Хуан-чао лици туши (Образцы предметов ритуальной утвари царствующей династии). Т. 3. [Б.м.], 1766; ** *Загородняя И.А., Голованова М.П., Маркова В.И.* Старинные часы и шпалеры. Каталог временной выставки ГИКМЗ «Московский Кремль». М., 1994; *Матвеев В.Ю.* Солнечные, лунные и звездные часы из собрания Эрмитажа. Л., 1983; Русско-китайские отношения в XVIII в. Т. 1. М., 1978; Часы // Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. Т. 2 (3). СПб., 1890, с. 374; т. 38 (75). СПб., 1903, с. 420–442; Цингун сиян ици (Измерительные приборы западного образца [в собрании] цинского двора). Шанхай, 1999; Цингун чжунбяо чжэньцан (Сокровища собрания интерьерных и карманных часов цинского двора). Сянган, 1995; Цин-дай гунтин шэнхо (Жизнь цинского двора). Сянган, 1985; Цин-дай хоуфэй шоуши (Украшения цинских императриц и наложниц). Сянган, 1992; *Chang Linsheng.* Introduction to the Historical Development of Ch'ing Dynasty Painted Enamelware // National Palace Museum Bulletin. 1990. Vol. XXV, No. 4–5; *Patrizzi O.* The Watch Market in China // Arts of Asia. May-June 1980.

М.А. Неглинская

ЧЖУН ДЯНЬ-ФЭЙ

鐘惦棐

Чжун Дянь-фэй. 1919–20.03.1987. Кинокритик. Учился в Академии им. Лу Синя в Яньани. С 1951 работал в Отделе пропаганды ЦК КПК. Статья «Набат кино» («Дяньин ды логу», 1956), направленная против догматизма и администрирования, вызвала резкую критику со стороны руководства; Чжун Дянь-фэй был снят с поста, отстранен от профессиональной работы и до 1978 числился «правым элементом». После **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4) вошел в правление Союза кит. кинематографистов, возглавил Общество кинокритиков и серийный сб. «Дяньин мэйсюэ» («Эстетика кино»), много писал.

** *Торопцев С.А.* Трудные годы китайского кино. М., 1975; *он же.* Очерк истории китайского кино. М., 1979; *он же.* Свеча на закатном окне. Заметки о китайском кино. М., 1987; *он же.* Китайское кино в «социальном поле». М., 1993; Чжунго да байкэ цюаньшу. Дяньин (Большая китайская энциклопедия. Кино). Пекин, 1991; Чжунго дяньин да цыдянь (Большой словарь китайского кино). Шанхай, 1995.

С.А. Торопцев

ЧЖУНШАНЬ-ГО ДЫ ИШУ

中山國的藝術

Чжуншань-го ды ишу. Искусство царства Чжуншань — карликового гос-ва (VI в. — 295 до н.э., центр. часть совр. пров. Хэбэй), основанного некитайской народностью «белые *ди* [δ]» (*бай ди*). Принято считать, что *бай ди* проникли в Китай приблизительно в VIII в. до н.э. и поначалу осели в его северных и сев.-зап. р-нах (на терр. совр. пров. Шэньси и Шаньси). Оттуда в VI в. до н.э. они переселились на северо-восток, где и создали собств. гос-во. В 295 до н.э. царство Чжуншань было завоевано соседним с ним царством Чжао (Чжао-го, 404–222 до н.э.). О худ. традициях Чжуншань-го стало известно благодаря открытию (1974–1978) двух погребальных комплексов — Линшоу и Пиншань, состоящих из 30 с лишним погребений местной знати, включая две царские усыпальницы, датированные последней третью IV в. до н.э. Усыпальницы, имевшие наземную часть в виде грандиозного архитектурного ансамбля (см. т. 2 **Лин цинь**), свидетельствуя о своеобразии худ. традиций «белых *ди* [δ]» и развитости местного зодчества, являют собой уникальный случай, нарушающий нормы др.-кит. погребальной обрядности. Инвентарь усыпальниц в общей сложности состоял из 19 тыс. изделий, включая бронзовые сосуды, декорированные пространными иероглифич. надписями, выполненными в технике золотой инкрустации, бронзовые предметы мебели и детали украшения интерьера, скульптуры, а также ок. 3 тыс. изделий из камня (нефрита, хрусталя, агата и др. полудрагоценных минералов). Большинство вещей уникальны и представляют собой подлинные шедевры декоративно-прикладного и изобр. иск-ва.

Наиб. необычными среди ювелирных украшений являются два собачьих ошейника, найденных на скелетах животных и выполненных из кожи с накладками золотого и серебряного листа. Эти примеры иллюстрируют степень популярности драгоценных металлов в местном декоративно-прикладном иск-ве и высокий уровень развития ювелирного дела.

Особый интерес представляют декоративно-прикладные вещи, приближающиеся к произведениям изобр. иск-ва. Среди них — бронзовый скульптурный светильник (выс. 66,4 см, вес 11,6 кг), композиция к-рого включает в себя фигуру человека, что, как показывают и др. подобные примеры, было распространено в чжоускую эпоху. Древнейшим изделием подобного рода признан относящийся к VII–VI вв. до н.э. светильник в виде фигуры коленопреклоненного слуги (выс. 32,7 см, найден в 1975). Однако наибольшим худ. своеобразием отличается масляная лампа, выполненная мастерами южного царства Чу (Чу-го, XI–III вв. до н.э.) в виде скульптуры всадника верхом на верблюде (выс. 19,2 см, обнаружена в 1965). Чжуншаньский светильник представляет собой еще более сложную и совершенную по исполнению композицию. В ее центре помещена фигура мужчины, облаченного в длинный, доходящий до пола халат с широкими рукавами, подпоясанный широким кушаком. Детально передан рисунок ткани в одежде, выполненный в технике полихромной инкрустации по металлу с применением черного и красного лака и эффектно контрастирующий с бронзовой поверхностью. Голова скульптуры, отдельно отлитая из серебра и вставленная в отверстие верхней части корпуса, обладает такой живостью и худ. убедительностью, что производит впечатление портрета. В этом образе зритель видит человека с самодовольным выражением лица, приветливо улыбающимся ртом, тонкими щегольскими усиками и лукаво поблескивающими глазами (эффект, возникающий благодаря технике инкрустации черным отполированным камнем). В левой руке человек держит, как жезл, основание лампы, сделанное в виде змеи, застывшей наподобие «древесного ствола», по к-рому взбирается крохотная обезьянка. Справа от мужской фигуры находится основание др. (малой) лампы — в форме змеи, обвивающей древесный пень.

Не менее примечательна бронзовая статуэтка (выс. 24,6 см) фантастич. существа, отождествляемого с драконом (**лун**; см. также т. 2), к-рый представлен в своеобразном иконографич. варианте, включающем изображение пары мощных крыльев. Убедительно передана поза грозного хищника, тело к-рого как будто напряглось перед прыжком, пасть свирепо оскалена. Аналогич. образом выполнена скульптурная композиция, служившая основанием столешницы (выс. 37,4 см). Она состоит из фигур четырех фантастических существ с туловищем и крыльями птицы, но длинной змеевидной шеей и звериной головой, увенчанной рогами. Изображенные с распахнутыми крыльями, вытянутой шеей и напряженной грудной клеткой, они словно готовы взлететь. Отделка обеих вещей произведена в технике золотой и серебряной инкрустации, образующей на бронзовой поверхности сложные узоры.

Скульптурные изображения дракона и зооморфных фигур в основании столешницы, являясь полноценными произведениями иск-ва, указывают на существование в царстве Чжуншань самостоятельной худ. традиции, возможно впервые объединившей достижения двух основных в др.-кит. иск-ве вариантов трактовки зооморфных форм — «реалистического» и (существовавшего непосредственно в русле «анималистического стиля») «фантазийного» направления. Это позволило местным мастерам создать образы фантастических существ, обладающие такой выразительностью, что они производят впечатление изображений реальных животных.

При всей неясности этнокультурных истоков «белых *ди* [*8*]» и относительной кратковременности существования их царства очевидно, что эта народность обладала самобытными худ. традициями, к-рые оказали значительное влияние на последующее кит. иск-во. Показательно и то, что после гибели Чжуншань-го местность, в к-рой оно располагалось, в течение многих столетий сохраняла культурную и худ. самобытность. На протяжении V–IX вв. там процветали худ. обработка драгоценных металлов (прежде всего — золота), изготовление шелка, находились крупные центры производства каменной буд. скульптуры и многочисленные керамические мастерские, в к-рых как раз и был открыт секрет изготовления **фарфора** (см. Общ. разд.).

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Гуан Мин-ши.* Дэнбэй (Светильники). Шанхай, 2001; Das Alte China. Menschen und Götter im Reich der Mitte 5000 v. Chr. – 220 n. Chr. München, 1995; *Lawton Th.* Chinese Art of the Warring States Period. Change and Continuity. Wash., 1982; Mysteries of Ancient China. New Discoveries from the Early Dynasties / Ed. by J. Rawson. L., 1996; Treasures from the Tombs of Zhong Shan Guo Kings. Catalogue of an Exibition Held at Tokyo National Museum. March 17 – May 5. Tokyo, 1981.

М.Е. Кравцова

鍾繇

Чжун Ю, Чжун Юань-чан. Ок. 151, Инчуань, Чаншэ (совр. уезд Чансюй, пров. Хэнань), — 230. Даты жизни позволяют причислять его к плеяде мастеров каллиграфии как дин. Хань (206 до н.э. — 220 н.э.), так и периода Троецарствие (220–265). Вместе с **Чжан Чжи** и «двумя Ванами» (**эр Ван** — Ван Си-чжи и Ван Сянь-чжи) считается одним из «четырех корифеев» (*сы сянь*), стоявших у истоков авторской традиции в каллиграфии.

Принадлежал к аристократич. роду и занимал высокие посты при вэйском (220–265) дворе, самым активным образом участвуя в бурных полит. событиях того времени. Его учителем в каллиграфии считается Лю Дэ-шэн (II в.). Чжун Ю называют «родоначальником уставного письма» (*чжэншу чжи цзу*). При этом он был равно выдающимся мастером почерков *лишу* и *синшу*. Его творч. достижения стали результатом необычайно упорного труда. Согласно преданию, этап обучения каллиграфа занял три десятилетия. С особым тщанием он штудировал произведения **Цай Юна**. В тв-ве Чжун Ю новации ханьских корифеев обрели завершенность, открывавшую перед традицией новые перспективы развития. Стиль Чжун Ю, соединявший в себе строгую норму с вдохновенной спонтанностью, предварил поиск индивидуальной выразительности каллиграфич. пластики следующей эпохи Цзинь (265–420). Его новации, связанные с совершенствованием устава, были поняты и восприняты ведущими мастерами IV в. Композиции иероглифов отличала абсолютная естественность, его знаки «походили на парящие в небесах облака и лебедей, на стаю гусей, резвящихся на море».

Чжун Ю приписывают авторство трех «служебных записок», написанных уставом и сохранившихся в копиях. Согласно традиции, копии были сделаны в IV в. самим **Ван Си-чжи** (см. т. 3; также **Эр Ван**). В наши дни эти произведения известны по оттискам, включенным в фундаментальную каллиграфич. антологию XVIII в. «Сань си тан фа те» («Собрание прописей из „Зала трех раритетов“»). Хотя атрибуция трех памятников не бесспорна, они являются наиб. ранними образцами устава периода Троецарствия. Их копировали (**линь [2]**) поколение за поколением каллиграфы разных династий.

Оригинал первой «записки» «Сюань-ши бяо» («Мемориальная плита Сюань-ши») находился в собственности дяди Ван Си-чжи — известного каллиграфа Ван Дао (276–339), к-рый подарил этот шедевр племяннику, заметив его неординарные способности. Юный Ван Си-чжи неоднократно копировал произведение Чжун Ю, выполненное мелкоформатным уставом. Поколение спустя оригинал «Сюань-ши бяо» положили в погребение одного из наследников Ван Си-чжи, так что при дин. Тан (618–907) его изучали только по копиям Ван Си-чжи. Стиль Чжун Ю отличал выразительный баланс силы и невесомости пластики черт, что соответствовало творч. исканиям Ван Си-чжи. Даже с учетом копийного характера имеющегося воспроизведения памятника очевидны его высокий худ. уровень и то огромное влияние, к-рое стиль Чжун Ю оказал на тв-во мастеров Южных династий IV–VI вв. В уставе Чжун Ю горизонтали перестали прогибаться волной, в чем выражалась преемственность с протоуставом *лишу*. Соотношение внутр. и внеш. пространства знаков стало сбалансированным и равноправным.

Произведение «Хэ Цзе бяо» («Мемориальная плита Хэ Цзе»; 219 г.) оценивается как наиб. показательное для стиля Чжун Ю. В удлиненных формах горизонталей и откидных черт еще ощущается связь с почерком *лишу*. Расстановка столбцов просторная, в расположении знаков отсутствует однообразие. Композиция знаков естественная, несмотря на общую регулярность. Пластика движения кисти разнообразна: есть то ускорение, то замедление, а в остановках ощущается внутр. динамика. Существует большое число ксилографич. версий памятника периодов Сун (960–1279) и Мин (1368–1644), но их качество значительно уступает оттиску «Сюань-ши бяо». Оригинал третьего произведения «Чжи Цзи-чжэнь бяо» («Мемориальная плита Чжи Цзи-чжэня») при дин. Тан хранился в Императорском собрании. До наших дней памятник, по всей вероятности, дошел в реплике мастеров этой династии, к-рая перегравировывалась в периоды Юань (1271–1368) и Мин.

Чжун Ю написал трактат «Би ши лунь» («Рассуждения об энергопотоках кисти»), но ни одного фрагмента не сохранилось. До наших дней дошла лишь небольшая подборка его высказываний под назв. «Юн би фа» («Методы работы кистью»).

***** Хань Вэй Лю-чао шухуа лунь (Антология сочинений по каллиграфии и живописи [эпох] Хань, Вэй и Шести династий) / Под ред. Пань Юнь-гао. 2-е изд. Чанша, 2004. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Завадская Е.В.* Мудрое вдохновение Ми Фу. М., 1983; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Гоцюань. Сянган, 1981.

В.Г. Белозёрова

ЧЖУ ЦЗЯНЬ-ЭР

朱践耳

Чжу Цзянь-эр. Родился в 1922 в Тяньцзине. Композитор. В 1947 в освобожденном р-не написал песню «Да дэ хао» («Хорошо воюем»), ставшую очень популярной. В 1955–1960 обучался в Московской консерватории. С 1961 состоял при Шанхайском оперном театре, а с 1975 — при Шанхайском симфоническом оркестре. Автор кантаты на стихи **Мао Цзэ-дуна** (см. также т. 3, 4) «Инсюн ды шигэ» («Песнь о героях», 1961), симфонической фантазии «Цзинянь вэй чжэньли эр сяньшэн ды юнши» («Памяти павших за правду», 1980, удостоена всекит. премии в 1981), симфонической поэмы по мотивам фольклора народностей Юго-Зап. Китая «Цяньлин сумяо» («Этюды гуйчжоуских перевалов», 1982), концерта для *эрху* с оркестром (1983), а также произведений для струнного и народного оркестров, массовых песен, музыки для кинофильмов и пр.

** Чжунго да байкэ цюаньшу. Иньюэ. Удао (Большая китайская энциклопедия. Музыка. Танец). Пекин, 1998, с. 913.

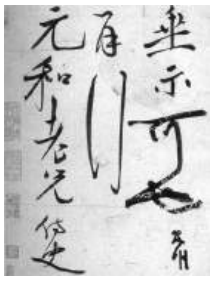
А.Н. Желоховцев

ЧЖУ ЮНЬ-МИН

祝允明

Чжу Юнь-мин, Си-чжэ, Ци-чжи шэн, Чжи-шань.1460/61, Сучжоу (пров. Цзянсу), — 1526/27. Каллиграф, лидер мастеров школы **У-пай** (*Умэнь-пай*, «направление/школа [города] У») эпохи Мин (1368–1644). Родился в знатной семье. Его одаренность проявлялась во всем. В пять лет писал крупные иероглифы, а в девять наравне со взрослыми сочинял стихи. В этом же возрасте уже знал осн. корпус классич. текстов наизусть. Учился каллиграфии у своего деда по матери Сюй Ю-чжэня (1407–1472) — высокопоставленного чиновника и каллиграфа, известного своими работами почерком *цаошу*. Другим наставником был тесть Ли Ин-чжэнь (1431–1493). В перечень каллиграфич. подготовки Чжу Юнь-мина вошли все осн. имена в истории кит. каллиграфии, поэтому его называли «эрудитом каллиграфии». Уже в юном возрасте был признан одним из лучших каллиграфов своего времени. Будучи натурой страстной и азартной, жил на широкую ногу. Пренебрег карьерой чиновника и реализовывал себя только в иск-ве. Растратив немалое состояние на азартные игры и красавиц, Чжу Юнь-мин завершил свою жизнь в бедности, болезнях и, по кит. меркам, преждевременно умер в 66 лет. Чжу Юнь-мин был близорук и поэтому специализировался на мелком формате. Его работы в уставе примечательны тем, что демонстрируют комбинацию многих стилей, но так, что ни один из них не доминирует над другим. В скорописи Чжу Юнь-мин работал в трех манерах одновременно. Первый вариант характеризует архаич. простота, столбцы иероглифов аккуратны и компактны. Это соответствует почерку *чжанцао*, но каллиграф дополнительно усиливает четкость композиции и ясность черт, сохраняя при этом высокую динамику их пластики. Тем самым он как бы вводит метод устава в скоропись. Второй вариант восходит к гармоничной и размеренной скорописи периода дин. Цзинь (265–420). Структура устава в этом случае отсутствует, и пластика скорописи разворачивается в своем наиб. чистом виде. Третий вариант соответствует *куанцао*. В этой скорописи Чжу Юнь-мин обычно писал в крупном формате. Знатоки характеризовали его произведения как «скоропись духовного триумфа» (*цао и шэнь шэн*). Его скоропись буквально источает сияние, она стремительна, словно шквалистый ветер, и полна метаморфоз. При кажущейся спонтанности его произведений их концепция глубоко продуманна.

В своем эссе «Лунь шу те» («Рассуждения о каллиграфии») Чжу Юнь-мин записал: «Если иметь мастерство (*гун* [*3*]), но без „небесных свойств“ (*тянь син*), то духовность (*шэнь-цай*) не появится. Если иметь „небесные свойства“, но не обладать мастерством, то духовность не реализуется». В каллиграфии самого Чжу Юнь-мина оба компонента представлены в изобилии, поэтому его лучшие произведения излучают сияние духа.



** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Сюй Ли-мин.* Чжунго шуфа фэнгэ ши (История стилей китайской каллиграфии). Хэнань, 1992; *Хуан Дунь.* Юань Мин шуфа (Каллиграфия [династий] Юань, Мин). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; Чжунго хуфа цзянь ши (Краткая история китайской каллиграфии) / Отв. ред. Ван Юн. Пекин, 2004; *Чэнь Юй-лун.* Чжунго шуфа ишу (Искусство китайской каллиграфии). Пекин, 1991; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Ch'en Chih-mai.* Chinese Calligraphers and Their Art. Melbourne, 1966.

В.Г. Белозёрова

ЧЖЭН СЕ

鄭燮

Чжэн Се, Чжэн Бань-цяо, Чжэн Кэ-жоу, прозв. Баньцяо, Баньцяо-даожэнь, Фэнцзы, Хунсюэ-шаньцяо, Шу/Чусань, Шу/Чу-саньжэнь. 1693–1765, Синхуа, пров. Цзянсу. Известный литератор, художник, каллиграф, мастер печатей. Традиц. кит. критикой рассматривается как видный представитель направления **вэньжэнь-хуа** и относится к группе **Янчжоу ба гуай** («восемь чудаков из Янчжоу»); в манере Чжэн Се заметно влияние **Ши-тао** (см. также **Сы сэн**) и **Чжу Да**.

В период **Кан-си** (1662–1722; см. т. 4) в 1712 (по др. версии 1716) получил степень *сю-цай*, при имп. Юн-чжэне (1723–1735) в 1732 — *цзюй-жэнь*, а в начале правления **Цянь-луна** (1736–1795; см. также т. 4) в 1736 — высшую степень *цзинь-ши*, что отражено в каллиграфии на одной из печатей (*Кан си сю цай юн чжэн цзюй жэнь цянь лун цзинь ши*). С 1742 по 1752 состоял на гос. службе, занимая должность начальника в разных уездах пров. Шаньдун. Однако, после того как во время голода в уезде, к-рым он управлял, были открыты для народа продовольств. склады, был вынужден уйти в отставку и уехал в г. Янчжоу, с к-рым и связана большая часть его творч. жизни. Он нигде более не служил и зарабатывал на жизнь продажей своих работ.

В лит-ре не упоминаются произведения Чжэн Се, созданные ранее 1739. Как живописец творил в жанре *хуа-няо* («цветы и птицы»), любил изображать бамбук, орхидеи, цветы сливы *мэйхуа*, причудливые камни, преимущественно в технике монохромной живописи. Владея всеми каллиграфич. почерками и будучи незаурядным поэтом, в произведениях добивался органичного синтеза трех видов иск-ва – живописи, каллиграфии и поэзии; выступал против слепого копирования классич. образцов, отстаивая необходимость творч. подхода к живописи, опирающегося на внимательное изучение окружающего мира.

Посвятив себя разработке темы «четырех совершенных» (**сы цзюнь-цзы**) монохромной тушью и сосредоточив внимание на изображении бамбука и орхидей, Чжэн Се внес значительный вклад в развитие поэтики живописи направления *вэньжэнь-хуа*, активно вводя каллиграфич. приемы в живопись, а живописные — в каллиграфию. Тем самым он усилил выразительность формального языка, повысив уровень его условности при сохранении реалистич. основы живописи, и расширял содержательное пространство картины за счет каллиграфич. надписей. В целом успех Чжэн Се в живописи был связан именно с новаторскими находками в каллиграфии, где он создал построенный на импровизации ориг. стиль, на основе протоустава соединив полуустав *синшу* с элементами скорописи *цаошу* и архаической «вязи» *чжуаньшу*. В его тв-ве проявились гл. черты иск-ва «янчжоуских чудаков» — самобытность, простота, изящество, глубина и широта подтекстов.

Чжэн Се обычно подписывался своим полным именем или псевд. Бань-цяо либо сочетанием того и другого, используя два иероглифич. варианта написания имени Се. Мастер имел не менее 95 печатей, среди к-рых датированные охватывают период 1742–1763. Печати: *Бай цзянь*, *Бин чэнь цзинь ши*, *Гуа чжоу*, *Шу дай цао*, *Ю хао цзай лю цзин*, *Ян чжоу син хуа жэнь* и др. Произведения мастера сохранились в Нац. музее Гугун (Тайбэй), Тяньцзиньском худ. музее, собраниях Нанкина, Янчжоу и в музее пров. Сычуань.

** *Соколов-Ремизов С.Н.* Восемь янчжоуских чудаков. Из истории китайской живописи XVIII в. М., 2000; *Сычёв В.Л.* О методике атрибуции (экспертизы) классической китайской живописи // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV, М., 2001; *Пань Тянь-шоу.* Чжунго хуйхуа ши (История живописи Китая). Шанхай, 1983; Цзяньмин мэйшу цыдянь (Краткий словарь по изобразительному искусству). Харбин, 1982; *Чжоу Цзи-инь.* Чжэн Бань-цяо цзухуа ишу (Каллиграфическое и живописное искусство Чжэн Бань-цяо). Тяньцзинь, 1983; Чжунго мэйшуцзя жэньмин цыдянь (Словарь имен деятелей изобразительного искусства Китая) / Авт.-сост. Юй Цзянь-хуа. Шанхай, 1987; Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи (Подписи и печати китайских каллиграфов и живописцев). Т. 1–2. Шанхай, 1987; Чжэн Бань-цяо хуасюань (Избранная живопись Чжэн Бань-цяо). Пекин, 1989; *Чэнь Шу-лян.* Чжэн Бань-цяо пинчжуань (Критическое жизнеописание Чжэн Бань-цяо). Чэнду, 1989; Янчжоу ба гуай чжань (Выставка произведений Восьми чудаков из Янчжоу) = The Eight Masters of Yangzhou. Токио, [1986]; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. V. 1–7. L.–N.Y., 1956–1958.

С.Н. Соколов-Ремизов, В.Л. Сычёв

ЧЖЭНЧЖИ БОПУ

政治波普

Чжэнчжи бопу (политическое/политизированное популярное/общедоступное искусство, англ. political pop art) — ставшее популярным в 1990-е течение в совр. изобразительном иск-ве, выступившее против догматизма, трафаретного мышления и поведения, некритического и иррационального подчинения авторитетам с помощью высмеивания и эпатажа. Совместило американский поп-арт Э. Уорхола с реалиями **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4), стремясь освободить сознание зрителя от идеологич. стереотипов, раскрыть истинный смысл знаковых клише, символов и образов соцреализма, поэтому в России идентифицируется с соц-артом. Его осн. инструменты — ирония, гротеск, вольная трактовка событий, эклектика. Предпосылки к зарождению появились после смерти **Мао Цзэ-дуна** (см. также т. 3, 4) в 1976. Новую эру отхода от сервильной политизированности соцреализма открыла в 1979 выставка молодых художников «Звезды», символом к-рой было дерзкое для того времени скульптурное изображение Ван Кэ-пином Мао Цзэ-дуна с закрытым глазом.

Культовым художником *чжэнчжи бопу* стал Чжан Сяо-ган (род. 1958, пров. Юньнань), автор серий картин в новом стиле «ложного портрета»: «Да цзятин» («Большая семья»), «Сюэюань да цзятин» («Связанная кровными узами большая семья»), «Тунчжи» («Товарищи»). Играя со светотенью и красками, используя технику размытых краев и блестящих глаз, он изображает своих героев похожими друг на друга, т.е. намекает на коллективистский характер кит. семьи и культуры, где у людей под маской спокойствия скрываются переживания и эмоциональная напряженность, а в душе борются влияние гос. пропаганды и собств. выбор. Чжан Сяо-ган считает «культурную революцию» поворотным моментом в жизни страны и отправной точкой в развитии иска нового времени. Однако рассматривает ее не как ист. событие, а как психологич. состояние целого поколения, к-рое пытается представить в своих произведениях. Т.о., «Большая семья» — это отражение кит. мировоззрения, гл. принципы к-рого состоят в умении защищать себя и прятать в потаенных уголках сердца свои истинные чувства, стремясь жить в гармонии с окружающей «большой семьей» и выполняя требования об-ва. Полотна Чжан Сяо-гана запечатлевают трагич. разрыв между духовной индивидуальностью и обезличивающей реальностью.

Также ориентированный на опыт «культурной революции» и столь же влиятельный художник Цзэн Фань-чжи (род. 1964, пров. Хубэй) сделал своим фирменным стилем кроваво-красную плоть, дикий взгляд испуганных глаз, широкие мазки кистью, напряженность съежившихся тел. Его герои дезориентированы, их сознание раздвоено, а мысли невозможно понять даже сквозь широко раскрытые глаза. Они подавлены, не понимают своего места в мире и кажутся находящими облегчение только тогда, когда прячут свои большие, дрожащие руки в карманы. Таковы персонажи серий «Мяньцзюй» («Маски»), «Цзямянь» («Личины»), «Сехэ июань» («Госпиталь»), «Вомэнь» («Мы»). В картинах сочетаются ирония и оптимизм, революц. героизм и неуверенность в будущем, подсознательный страх и банальность будней. Широко известны такие произведения Цзэн Фань-чжи, как «Сигуа» («Арбуз»), «Тяньаньмэнь», «Мао Цзэ-дун», «Во ши баба» («Я отец»), «Andy Warhol» («Энди Уорхол»), «Chairman Mao is here with us» («Председатель Мао с нами»).

Др. видному художнику Сюэ Суну (род. 1965, пров. Аньхой) принадлежат работы «Малилянь Мэнло» («Мэрилин Монро»), «Нюй юй ешоу» («Девушка и чудовище»), «Brilliant Mao» («Бриллиантовый/Блестящий Мао»), «Che» («Че»), серии «Мао», «Кэкоу-кэлэ» («Кока-кола») и др. По собств. признанию, его картины рождены из огня, что не просто метафора, т.к. в коллажах им используются в осн. жженая бумага и древесная зола. В пепле он видит и смерть и возрождение. Его произведения просты, эмоциональны и лишены бьющей в глаза соц. критики. Вместе с тем они отражают все реалии совр. жизни и культуры, соединяя приемы традиц. живописи и каллиграфии с рецепцией народного тв-ва, религ. изображений, ист. фотографий и образов современности.

Ван Гуан-и (род. 1957, пров. Хэйлунцзян) — бесспорный лидер *чжэнчжи бопу*, в 1980-е произведший фурор экспериментами с клишированным образом Мао Цзэ-дуна, намекавшими на необходимость переоценки его ист. роли. В сериях «Великая критика» («Great Criticism» / «Да пипань») он совместил приемы коммунистич. пропаганды с технологиями зап. рекламы. Накладывая наиб. узнаваемые бренды и слоганы зап. мира («Coca-Cola», «Visa», «McDonald's» и др.) на символы маоистского Китая, Ван Гуан-и высмеивает и то и другое. Вместе с тем он рекламирует новые символы Китая, стремительно развивающегося и сочетающего капитализм с социализмом. Самые изв. картины указ. серий — «ВТО» (WTO «Ши-мао»), «GILLETTE», «MOTOROLA» и др.

Манера письма Юй Ю-ханя также отражает каноны *чжэнчжи бопу* и легко узнаваема.

Среди скульпторов *чжэнчжи бопу* скандально известны братья Гао (*Гао-ши сюнди*) — Гао Чжэнь (род. 1956, г. Цзинань) и Гао Цян (род. 1962, г. Цзинань). Их работы: «Мисс Мао» («Miss Mao» / «Мао сяоцзе»), «Расстрелянный Христос» («The Execution» / «Цянцзюэ Цзиду»), «Пойманная проститутка» («The catching prostitute» / «Чжуа сяоцзе») и др. «Мисс Мао» произвела эффект разорвавшейся бомбы, поскольку превратила Мао Цзэ-дуна в мультипликационного героя с носом Пиноккио, высунутым, как у собаки, языком и женской грудью. Позднее авторы не раз возвращались к этому образу, и весьма своеобразно: на разных выставках разбивали скульптуру молотком, а затем снова восстанавливали. [В частн., на выставке кит. авангарда летом 2008 в Москве (ЦУМ) среди произведений братьев Гао была выделена и поставлена у входа гигантская «Девица Мао № 3» (2007, 240×170×150 см), знаменующая собой диалектич. клубок противоречий: от всеобъемлемости пола, связанной с традиц. определением государя как «отца и матери народа», до ист. амбивалентности двуликого Януса, глядящего в будущее, но наделенного тянущей в прошлое маньчж. косой. — *А. Кобзев*.]

Самый популярный фотограф *чжэнчжи бопу* — Ши Синь-нин (род. 1969, пров. Ляонин), называющий свой стиль «утопической историей». Слабо различимыми мазками он добавляет к фотоснимкам элементы, создающие образы и ситуации, невозможные в реальности. Частым героем и его работ является Мао Цзэ-дун, но не как ист. личность, а как совр. икона, напр., он совмещен со Сталиным, Черчиллем и Рузвельтом, госпожой Гуггенхейм и англ. королевой-матерью Елизаветой в работах «Ялта № 2» («Yalta No. 2» / «Яэрта»), «Каникулы в Венеции — балкон госпожи Гуггенхейм» («A Holiday in Venice — At the Balcony of Ms. Guggenheim» / «Вэйнисыцзя — Guggenheim нюйши ды янтай»), «Королевский кортеж» («Royal Coach» / «Хуанцзя ма») и др.

** *Ван Фэй*. Китай. Раскрепощенное искусство // ААС. 2008, № 5, с. 75; *она же*. Лю Сяодун и искусство нового поколения // Искусство в школе. 2008, № 2, с. 73–74; *Завадский М*. Очень дорогие китайцы // Эксперт. 2007, № 45 (586); *Митюшина А.* 10 шагов к мировому господству // Афиша. М., 2007; *Неглинская М.А.* Выставка китайских авангардистов «Китай... Вперед!» // XXXIX НК ОГК. М., 2009; *Люй Пэн*. Чжунго сяньдай ишу ши: 1979–1989 (История современного искусства Китая: 1979–1989). Чанша, 1992; *он же*. Чжунго сяньдай ишу ши: 1990–1999. Чанша, 2000; *Gao Minlu*. Inside Out: New Chinese Art. Berk.–Los Ang., 1998; *idem*. The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art. Buffalo, 2005; *Grosenick U.* China Art Book. Cologne, 2007.

О.И. Курто

ЧЖЭН ЧЖЭН-ЦЮ

鄭正秋

Чжэн Чжэн-цю. 1888–1935. Один из первых режиссеров и сценаристов Китая. В 1913 совместно с **Чжан Ши-чуанем** создал короткометражный фильм, направленный против традиц. сословного брака, — «Наньфу наньци» («Брачные осложнения»). Автор сценария «Гуэр цзю цзу цзи» («Сирота спасает деда»), сценарист и постановщик фильма «Цзымэй хуа» («Цветы сестер»).

См. лит-ру к ст. **Чжан Ши-чуань**.

С.А. Торопцев

ЧЖЭ-ПАЙ

浙派

Чжэ-пай — «Чжэ[цзянская] школа», географически связана с г. Ханчжоу пров. Чжэцзян, представляет «академическое» направление в кит. живописи эпохи Мин (1368–1644). Многие мастера *Чжэ-пай* служили придворными художниками в сев. столице империи — Пекине.

Основателем школы принято считать выдающегося мастера во всех живописных жанрах **Дай Цзиня** (1389–1462). В пейзаже развивал традиции южносунской академич. живописи, представленной произведениями **Ли Тана** (ок. 1050 — 1130), **Ма Юаня** (ок. 1170 — ок. 1240) и **Ся Гуя** (ок. 1170 — ок. 1230). В жанре *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур», придерживался стиля **У Даоцзы** (ум. 792) и **Ли Гун-линя** (1049–1106). Традиция, восходящая к **Дун Ци-чану** (1555–1636), относит Дай Цзиня к т. наз. северной школе живописи — *бэйцзун-хуа* (см. **Нань-бэй-цзун**).

Дай Цзинь и его преемники в минской живописи — У Вэй и **Лань Ин** — причисляются к группе *Чжэ-пай сань* (*да*) *цзя* — «три (великих) чжэцзянских мастера». У Вэй (Ши-ин, прозв. Луфу, Сяосянь, Цывэн. 1459, Цзянся, совр. Ухань, пров. Хубэй, — 1508) — художник, занимавший должность *дай-чжао* в императорской Академии живописи. Снискал заслуженную славу в жанре *жэнь-у*, работая в технике *бай-мяо* («контур на белом [фоне]») и в пейзаже. Печати: *Цзинь и бай ху*, *Цзуй сян хоу чжи чжан*, *Шан линь сянь ши*, *Ши чуан тан*.

Лань Ин (1585 — после 1664/ок. 1666) — изв. художник и каллиграф. Много копировал танских, сунских и юаньских мастеров, уделяя особое внимание **Хуан Гун-вану** (1269–1354). Как живописец творил во всех жанрах, но был особенно знаменит как пейзажист. Иногда по значению тв-ва ставится в один ряд с **Шэнь Чжоу** (1427–1509) и **Вэнь Чжэнмином** (1470–1559). Печати: *Де пу*, *Мэн дао жэнь*, *У янь тин*, *Фэй юнь гэ*.

К «Чжэцзянской школе» принадлежали состоявшие на придворной службе художники — мастера жанра *хуа-няо* Люй Вэнь-ин (1421, Лишуй, пров. Чжэцзян, — 1505) и Люй Цзи (Тин-чжэнь, вар. Тин-сунь, прозв. Лэ-юй; род. 1477, Иньсянь, совр. Нинбо, пров. Чжэцзян). Последний учился сначала у **Бянь Цзин-чжао** (ум. ок. 1429), а позже следовал образцам танских и сунских мастеров. Оба художника по традиции именовались *да сяо Люй* («старший и младший Люй»).

К след. поколению художников «школы Чжэ» относятся работавший в XVII в. в жанре *жэнь-у* Лу Хань (Шао-чжэн, г. Ханчжоу) и изв. каллиграф и художник Юй Цзи (Жун-шан, прозв. Фоцюань-вайши, Цзычэн, Циньван-шаньминь, Цюши, Цюши-цзюйши, Чжаньчжан; 1737/78, Цяньтан, совр. Ханчжоу, — 1823), добившийся славы благодаря изображениям орхидей, бамбука и красавиц в старинных одеяниях. Печати: *Бин оу ди би*, *Цзо юй гэн инь*, *Чжань е да чэн*, *Юй ши чжи инь*.

По традиции *Чжэ-пай* противопоставляется современной ей сучжоуской школе **У-пай**.

***** Мин ши (История Мин) // Соинь бонабэнь эр ши сы ши (Сборное изд. «24 династийные истории»). Т. 22, 24. Шанхай, 1958. ****** *Сычёв В.Л.* О методике атрибуции (экспертизы) классической китайской живописи // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV. М., 2001; *Пань Тянь-шоу.* Чжунго хуйхуа ши (История живописи Китая). Шанхай, 1983; Цзяньмин мэйшу цыдянь (Краткий словарь по изобразительному искусству). Харбин, 1982; Чжунго мэйшуцзя жэньмин цыдянь (Словарь имен деятелей изобразительного искусства Китая) / Авт.-сост. Юй Цзянь-хуа. Шанхай, 1987; Чжунго шухуацзя иньцзянь куаньчжи (Подписи и печати китайских каллиграфов и живописцев). Т. 1–2. Шанхай, 1987; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. l–7. L.–N.Y., 1956–1958.

В.Л. Сычёв

ЧУ-ГО ДЫ ИШУ

楚國的藝術

Чу-го ды ишу — искусство царства Чу (Чу-го), одного из региональных др.-кит. государств эпохи Чжоу (XI–III вв. до н.э.). В традиц. кит. историографии принято считать, что царство Чу было основано в XI в. до н.э. потомком легендарного совершенномудрого государя **Чжуань-сюя** (см. т. 2), получившего удел в р-не среднего течения р. Янцзы. Еще в древних (чжоуских) сочинениях подчеркивалась самобытность культуры и духовной жизни этого царства, по мн. показателям решительно отличавшегося от царства Чжоу и др. гос. образований на Центральной Китайской равнине в пределах бассейна р. Хуанхэ. Данную т.зр. разделяет и подавляющее большинство совр. ученых, причем нек-рые из них считают, что это царство было основано некитайской народностью, другие говорят о чужеземном происхождении его правящего дома и знати, установивших владычество над аборигенным населением, потомками местных неолитич. общностей.

Археологич. находки позволяют проследить историю царства Чу только с VIII в. до н.э., а их большая часть датируется V–III вв. до н.э., когда оно превратилось в могуществ. гос-во, занимавшее огромную территорию: от Сычуаньской котловины (пров. Сычуань) до юго-восточных прибрежных р-нов (пров. Аньхой, Цзянсу). Сегодня известны ок. 1500 чуских памятников, к-рые принято подразделять на неск. «серий», выделяемых по региональному и археологич. принципу. Это, во-первых, комплекс в Синьяне (на терр. одноименного уезда, юг совр. пров. Хэнань), где предположительно находился первонач. ареал формирования царства Чу и было вскрыто неск. аристократич. погребений, в т.ч. усыпальница чуского принца (ум. в сер. VI в. до н.э.). Его погребальный инвентарь состоял из 500 с лишним бронзовых изделий (сосудов, оружия и комплекта из 26 колоколов), а также ок. 200 фрагментов золотой фольги непонятного назначения, к-рые тем не менее свидетельствуют о том, что уже в VII–VI вв. до н.э. золото занимало важное место в культуре царства Чу.

Ко второй «серии» относятся памятники, обнаруженные в южной части совр. пров. Хубэй: на терр. уездов Данъян, Ичан, Чжицзян, Цзянлин и Цзинчжоу, где в VII–VI вв. до н.э. находилась метрополия царства Чу. Здесь были открыты руины трех крупных городов, один из к-рых отожествляется с г. Ин — столицей царства Чу, неоднократно упоминаемой в письм. источниках; а также многочисл. захоронения, в большинстве своем V–IV вв. до н.э. След. «серию» образуют памятники, расположенные в др. р-нах пров. Хубэй (напр., комплекс в Лутайшань, открытый в 1977 и состоящий из 35 захоронений) и в сев.-вост. части пров. Хунань. В последнем случае наиб. значительным является погребальный комплекс, открытый (1952–1956) в юго-вост. пригороде г. Чанша и состоящий из 209 захоронений V–III вв. до н.э. Внушительное число памятников было найдено (начиная с 1930-х) также в сев.-зап. (совр. уезд Шоучжоу) и сев.-вост. (совр. уезд Шоусянь) р-нах совр. пров. Аньхой. Эта территория, на к-рой помещалась последняя чуская столица — г. Шоучунь (241–222 до н.э.), вошла в состав царства Чу после его победы (333 до н.э.) над юго-вост. царством Юэ (VIII в. – 333 до н.э.).

Самобытность культуры и иск-ва Чу проявляется в самых разных сферах. Прежде всего она сказалась в бронзолитейном деле — гл. ремесле древнего Китая (см. Общ. разд. **Бронза**). Чуские мастера владели секретом сложной технологии литья по вытопленному воску, в основе к-рой лежало изготовление фигурной матрицы и нанесение на нее точно повторяющего детали формы воскового слоя, равного толщине стенок готового изделия, с последующим покрытием матрицы глиной. При нагревании глина твердела, а воск вытекал через спец. отверстие. В образовавшееся полое пространство заливали бронзовый сплав, после чего глину сбивали, удаляя также и матрицу. Эта техника позволяла выполнять даже очень крупные (выс. до 60 см и весом до 200 кг) и причудливые по формам изделия со всем их специфич. декором. Самые ранние сосуды в такой технике, датирующиеся VII–VI вв. до н.э., происходят из погребения чуского принца в Синьяне, а их лучшими образцами считаются изделия из «усыпальницы маркиза И» (**Цзэн Хоу И му**). Чуские бронзы выполнены в легко узнаваемом стиле, пластичность к-рого позволяет исследователям сравнивать его со стилем барокко. Их декор предельно насыщен различными барельефными, горельефными и скульптурными изображениями, образующими замысловатые комбинации. Благодаря особой тонкости и виртуозности литья вещи кажутся сделанными из более хрупких материалов — керамики, кованого металлического «кружева». Одновременно «чуский» стиль резко контрастирует с господствующим в бронзолитейном производстве центр. регионов древнего Китая т.наз. «лиюйским» стилем, к-рому была свойственна тенденция к упрощению форм изделий и строгости их декора.

Худ. достижения царства Чу, в сравнении с достижениями др. регионов древнего Китая, очевидны и в таких ведущих ремеслах этого периода, как лаковое производство (см. Общ. разд. **Лак**), шелкоткачество (см. Общ. разд. **Шелк**), изготовление зеркал (**цзин-цзы**). Универсальной и наиболее яркой худ. особенностью декоративно-прикладного иск-ва и скульптуры Чу является популярность в них зооморфно-фантазийного стиля, порожденного богатым творч. воображением местных мастеров и их стремлением к созданию самого причудливого орнаментального фона, оттеняющего фигуры всевозможных фантастич. существ. Такова, напр., вышивка на шелке, состоящая из переплетенных фигур змей, птиц, зверей, к-рые как будто превращаются друг в друга на глазах зрителя.

Аналогичные худ. метаморфозы демонстрируют найденные на терр. совр. пров. Хубэй и датируемые IV–III вв. до н.э. ножны меча (дл. 130 см) и нефритовая поясная пряжка. Их поверхность сплошь покрыта замысловатыми сплетениями тел змеевидных существ и зооморфно-фантазийных личин, в каждом отд. фрагменте композиции порождающих новую фантастич. форму. К числу шедевров чуского декоративно-прикладного иск-ва относится также датируемое V–IV вв. до н.э. бронзовое зеркало (диаметр 19,6 см), орнаментированное золотой и серебряной инкрустацией. Его тыльная сторона украшена фигурами шести драконов: тела трех из них, обращенные к внеш. ободу, составлены из золотых чешуек, очерченных серебряными нитями, фигуры остальных — из серебряных чешуек, очерченных золотыми нитями. Места пересечения тел драконов отмечены золотыми дисками, обведенными серебряной проволокой. Центр зеркала выделен кругом при помощи серебряного обода и разбит на шесть сегментов и столько же кружков. Внеш. обод выложен девятью серебряными и золотыми дисками, промежутки между к-рыми заполнены узорами из треугольников и завитков. Отличаясь семиотич. сложностью, эта композиция обладает определенными визуальными закономерностями: диски, фиксирующие места пересечения тел драконов, образуют равнобедренный треугольник, а каждый из них по отдельности составляет вершину еще трех треугольников, стороны к-рых приходятся на диски внеш. обода. Помимо бесконечного варьирования зооморфно-фантазийных образов, чуская орнаментальная традиция тяготела к их стилизациям, к-рые постепенно все больше сближаются с разными видами геометрич. и растительного орнамента.

Этот процесс, лучше всего прослеживающийся на материале зеркал, вышивок и росписей на лаках, привел к образованию мн. новых типов узора, напр., т.наз. «облачной ленты», занявшей важное место в репертуаре орнаментальных мотивов декоративно-прикладного иск-ва IV–I вв. до н.э. Названный узор восходит к часто присутствующему в вышивках на шелке изображению «птицы-дракона» — фантастич. птицы с элементами облика змеи. Вначале туловище «птицы» превратилось в ромбовидную фигуру, заполненную волютами, длинный хвост преобразовался в спираль с утолщениями и сердцеобразной фигурой на конце, а шея — в короткую кривую, завершающуюся абстрактно-стилизованным изображением головы. На след. стадии трансформации мотива появилась композиция, образованная S-образным «стеблем» с отходящими от него спиралями, завитками и волютами — рудиментами туловища, головы, лап и хвоста «птицы-дракона». И наконец, фигуративное изображение приобрело вид сложного по композиции растительного мотива из «листьев», волют и «гребешков», обычно дополненных стилизованными цветочными бутонами, разбросанными на изогнутых «стебельках».

Зооморфно-фантазийный стиль своеобразно реализован и в чуской пластике, существовавшей в виде бронзовой и деревянной скульптуры, входившей в композицию муз. инструментов или представлявшей собой самостоятельные произведения культового назначения. В первом случае показательным образцом выступает ритуальный барабанчик с подставкой, образованной двумя парными деревянными скульптурами, отделанными расписным лаком. Скульптуры изображают длинноногих птиц, стоящих на спинах зверей породы кошачьих, в них чаще всего усматривают преображенные фантазией чуских мастеров фигуры журавлей и тигров соответственно.

Аналогич. примеры содержит и бронзовая пластика: найденные в 1991 и датируемые VI — сер. V в. до н.э. парные изображения из бронзы (выс. 48 см), вероятно, имели то же назначение, что и лаковые скульптуры. В бронзе запечатлено существо с телом кошачьего хищника, по-змеиному изгибающейся шеей и головой, сочетающей черты облика змеи и зверя. Из оскаленной пасти чудища свешивается длинный, похожий на змеиное жало, язык, а голову венчают ветвистые рога, подобные рогам оленя и в свою очередь образованные фигурами извивающихся змей и птиц. На спине каждой скульптуры помещено еще одно трехмерное изображение столь же фантастич. существа. И даже сама поверхность фигур украшена инкрустациями из меди и полудрагоценных камней, к-рые образуют орнамент из стилизованных змеиных тел и диковинных птиц.

Наиб. специфич. произведениями чуского изобр. иск-ва признаны деревянные и покрытые лаковыми росписями скульптуры, воспроизводящие верхнюю часть туловища или только голову зооморфно-фантазийных существ с раскидистыми, как у оленя, рогами и длинным высунутым языком. Нередко называемые в науч. лит-ре «чускими идолами», они, по-видимому, являются стандартной принадлежностью местной погребальной обрядности. Возможно, так изображали духов-охранителей могил или каких-то божеств. персонажей, связанных с миром мертвых.

В культовой скульптуре, обнаруженной в позднечуских захоронениях (в пров. Аньхой), присутствует еще один иконографич. тип фантастич. существа с телом дракона, головой и лапами тигра (дл. до 1,5 м, выс. 1–1,4 м). Вырезанные из цельного древесного ствола, его трехмерные изображения тоже расписаны цветным лаком, передающим чаще всего полосатую тигриную шкуру. В чуские захоронения нередко помещались отделанные живописным лаком деревянные фигуры стоящих или летящих птиц, крылья к-рых обычно выполнялись так же, как и рога «идолов». Фигуры «летящих птиц» подвешивались к потолку погребальной камеры.

В худ. наследии царства Чу присутствует и т.наз. погребальная пластика — скульптурные изображения людей, к-рые существовали исключительно в качестве погребального инвентаря. Их появление, вероятно, было связано с изменениями, произошедшими в похоронной обрядности древнего Китая приблизительно в V–IV вв. до н.э., причем оно наблюдалось не только в царстве Чу, но и в др. региональных гос-вах. Обитатели территорий вблизи среднего течения р. Хуанхэ помещали в могилы довольно примитивные в худ. отношении небольшие фигурки слуг и танцовщиц (выс. 7–8 см). Выполненные из черной глины, они затем полировались и расписывались красной лаковой краской, к-рой намечали контуры одеяния, тогда как лица персонажей почти не проработаны. Лаконичность внеш. облика сочеталась с динамичностью: персонажи обычно показаны в различных позах, напр. танцевальных, позволяющих угадать движение. В отличие от этих образцов погребальная пластика царства Чу выполнялась исключительно из дерева и имела внушительные размеры (выс. до 70 см). Среди ее образцов встречаются «куклы», наряженные в шелковые одежды, или деревянные статуи, украшенные многоцветной лаковой росписью, передающей нюансы внеш. облика персонажей: лица, прически, головные уборы, элементы костюма и его орнаментальные детали — украшения, тканый или вышитый узор. Вместе с тем статуи изображали людей только стоящими и, возможно, поэтому отличались статичностью.

Своеобразие региональных традиций погребальной пластики отчетливо прослеживается и в начальный период эпохи Хань (206 до н.э. — 220 н.э.), ознаменовавшей полит. объединение Китая. В р-нах бассейна р. Хуанхэ материалом для погребальной пластики по-прежнему оставалась преимущественно глина, вылепленная от руки или на гончарном круге, хотя размеры статуэток увеличились до полуметра, а их худ. уровень намного повысился. Скульптуры обычно покрывали белым ангобом и расписывали коричневой, бледно-голубой, красной и красновато-коричневой красками. В похоронной обрядности Южного Китая все так же преобладали деревянные скульптуры, расписанные полихромным лаком или облаченные в одеяния из шелка. Внушительные наборы погребальной пластики присутствуют в гробнице «госпожи Дай» из комплекса **Мавандуй** и в нескольких др. южных захоронениях II–I вв. до н.э. Достойны упоминания 23 расписные статуи как бы выстроенных в шеренгу слуг (выс. 40–50 см), найденные в погребении (ок. 179–141 до н.э.) в совр. пров. Хубэй.

Культовое изобр. иск-во царства Чу располагало, видимо, и развитой живописной традицией, о чем свидетельствуют две картины на шелке, к-рые одновременно являются и древнейшими произведениями кит. протостанковой живописи. Обе вещи были обнаружены в погребениях, открытых вблизи г. Чанша. Одна картина (31,5×26 см, V–IV вв. до н.э, найдена в 1958) представляет собой живописную композицию из трех фигур, выполненных в линеарной технике черной и красной красками. В правой нижней ее части помещено профильное изображение женщины, стоящей в полный рост и облаченной в пышные одеяния. В центре композиции расположено профильное изображение диковинной птицы с длинными изогнутыми лапами и огромным, развевающимся хвостовым оперением. Слева от птицы можно заметить вытянутое по вертикали изображение существа, похожего на ящерицу, с длинным змеиным телом и загибающимся хвостом. Обращает на себя внимание изящество и уверенность графич. линий и несомненное мастерство художественно-композиционного решения сцены. Позы персонажей достаточно свободны, детали их внешности тщательно проработаны.

В такой же технике и стилистич. манере выполнена вторая подобная по сюжету и композиции картина (37,5×28 см, IV–III вв. до н.э., найдена в 1973). На ней изображен мужчина, стоящий в профиль, в окружении других, не вполне реальных существ. Черты облика гл. персонажа и детали вспомогательных изображений тщательно проработаны: облаченный в великолепное, ниспадающее эффектными складками до самой земли одеяние, мужчина стоит на фигуре дракона, образующей подобие колесницы. В левом нижнем углу картины, как бы под колесницей, изображена фигура рыбы, а справа от центра — фигура болотной птицы. Примечательно, что гл. персонажи обеих картин не только выполнены в абсолютно реалистич. манере, практически исключающей любые фантазийные детали, но и наделены определенными «индивидуальными» приметами, благодаря чему они производят впечатление условных портретов. Присутствие в композициях зооморфно-фантазийных персонажей способствует тому, что обе картины нередко истолковываются как произведения иллюстративного характера на тему мифологии. Напр., мужской персонаж нередко отождествляет с известным из худ. лит-ры образом божества рек — **Хэ-бо** (см. т. 2). Более верной, однако, представляется недавно высказанная в науч. лит-ре альтернативная версия, согласно к-рой картины передают портреты усопших, находящихся в потустороннем мире. Общность иконографич. схемы, композиц. построения и техники росписи указывает на существование в царстве Чу сложившейся живописной школы, к-рая, возможно, является истинной прародительницей кит. станковой живописи.

Т.о., доступные сегодня произведения позволяют утверждать, что иск-во царства Чу действительно являло собой самобытную традицию, занимающую особое место в худ. творчестве древнего Китая.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Цао Чжэ-чжи*, *Сунь Цзянь-гэнь.* Чжунго гудай юн (Древняя погребальная скульптура Китая). Шанхай, 1996; Чанцзян вэньхуа ши (История культур [бассейна] Янцзы) / Под ред. Ли Сюэ-циня и Сюй Цзи-цзюня. Цзянси, 1995; Чанша Чу му бохуа (Шелковая картина [из] чуского погребения [в окрестностях] Чанша). Пекин, 1973; *Чжан Чжэн-мин.* Чу вэньхуа ши (История культуры [царства] Чу). Шанхай, 1987; Чжунго да байкэ цюаньшу (Энциклопедия китайской археологии). Пекин–Шанхай, 1986–1988; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Цзянь-цая, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; The Cambridge History of Ancient China. From the Origins of Civilization to 221 B.C. / Ed. by M. Loewe, Ed. Shaughnessy. N.Y., 1999; Defining Chu. Image and Reality in Ancient China / Ed. by C.A. Cook, J.S. Major. Honolulu, 1999; *Fontein J., Wu Tung.* Unearthing China's Past. Bost., 1973; *Hulemann Th. O.* Jinan: Die Chu-Haupstadt Ying im China. München, 1986; *Lawton Th.* Chinese Art of the Warring States Period. Change and Continuity. Wash., 1982; Mysteries of Ancient China. New Discoveries from the Early Dynasties / Ed. by J. Rawson. L., 1996; New Perspective on Chu Culture during the Eastern Zhou Period / Ed. by Th. Lawton. Wash., 1991.

М.Е. Кравцова

ЧУНЬ ХУА

春畫

Чунь хуа («весенняя картина»), *чунь цэ* («весенний альбом»), *чунь гун* («весенний дворец»), *чунь гун хуа* («картина весеннего дворца»), *чунь гун ту* («изображение весеннего дворца»), *ми/би си ту* («изображение тайной забавы») — воплощенные практически во всех жанрах, техниках и материалах традиц. изобразительного иск-ва эротич. изображения в диапазоне от представляющих полуобнаженную и обнаженную (ню) натуру до откровенной порнографии. Видимо, прежде всего благодаря знакомству с зап. культурой в XX в. эротически или порнографически ориентированные *чунь хуа* стали принципиально отличаться от научных или худ. изображений обнаженной натуры, что, в частн., отразил **Лу Синь** (см. т. 3) в эссе «Дуйюй пипинцзя ды сиван» («Об упованиях критиков», 1922), вошедшем в его сб. «Жэ фэн» («Горячий ветер», 1925).

Значение «чувственный, любовный, страстный» иероглиф *чунь* («весна/весенний») имел уже в древнейших лит. памятниках, в частн. в «Каноне поэзии/стихов/песен» («**Ши цзин**», I, II, 12, 1; см. т. 1, 3), с сер. I тыс. н.э. стал употребляться и в значении «эротика, похоть, непристойность», а еще через тысячелетие, в эпоху Мин (1368–1644) образовался терминологич. бином *чунь хуа*. С сер. I тыс. до н.э. эротич. смысл приобрел и иероглиф *гун* [*4*] («дворец»), к-рый стал обозначать женские покои, гинекей («**Чжоу ли**» — «Чжоуская/Всеохватная благопристойность», I, 46; см. т. 1) и матку (*гун* [*4*] или *цзы гун* — букв. «детский дворец»), а в эпоху Сун (960–1279) появились эротич. альбомы «Чунь гун ми/би си ту» («Изображения тайных забав весеннего дворца»), т.к. соответствующая тематика соотносилась прежде всего с образом жизни обитателей дворцов.

Литератор, библиофил и знаток древностей Лан Ин (1487 — ок. 1566) в спец. подразделе «Чунь хуа инь цзюй» («Весенние картины и непристойные средства») своего самого известного и весьма обширного (51 цз.) энциклопедич. произведения «Ци сю лэй гао» («Семь компиляций классифицированных очерков», ч. 4 «Бянь чжэн» — «Свидетельства в спорах», разд. 7) отметил появление в эпоху Хань при имп. Чэн-ди (прав. 33–7 до н.э.) первой *чунь хуа*, изображавшей последнего правителя дин. Шан-Инь — развратного Чжоу-синя (XI в. до н.э.) с красавицей Да-цзи. Это сообщение, видимо, развивает свидетельство жившего при Чэн-ди **Лю Сяна** (77–6 до н.э.; см. т. 1) в «Ле нюй чжуань» («Предания о блестящих женщинах») о том, что ложе Чжоу-синя и Да-цзи было окружено ширмами с эротич. изображениями.

Столетием позже Лан Ина писатель и потомственный ученый со степенью *цзюй жэнь* (1618; см. т. 5 **Кэ цзюй**) Шэнь Дэ-фу (1578–1642) в пространном (30 цз., доп. 4 цз.) собрании эссе «Вань-ли е хо бянь» («Сочинение о своевольных приобретениях [в период] Вань-ли [1573–1619]», 1606/1619), также в спец. подразделе «Чунь хуа» разд. «Вань цзюй» («Развлекательные средства») удревнил истоки *чунь хуа,* связав их с правлением гуанчуаньских князей (Гуанчуань-ван), начавшемся с образованием при Хань в 155 до н.э. удела Гуанчуань (на востоке уезда Цзаоцян совр. пров. Хубэй). Высказывание Шэнь Дэ-фу представляет собой парафраз пассажа из **«Хань шу»** («Книга [об эпохе] Хань», цз. 53; см. т. 1, 4) **Бань Гу** (32–92; см. т. 1, 3, 4), описывающего разврат, к-рому предавались отпрыски имп. Цзин-ди (прав. 157–141 до н.э.) — гуанчуаньские князья, отец и сын — Лю Цюй и Лю Хай-ян. Последний, правивший уделом в 68/64–50 до н.э., намеренно демонстрировал домочадцам в своих покоях настенные изображения совокупляющихся мужчин и женщин.

Происходившие в «заднем дворце» (*хоу гун*), т.е. гинекее, самого Цзин-ди развратные действия с участием его фаворита Чжоу Жэня **Сыма Цянь** в **«Ши цзи»** («Исторические записки», цз. 103, жизнеописание Чжоу Жэня; ок. 100 до н.э.; обе ст. см. т. 1, 4) определил биномом *ми/би си* («тайные забавы»). Производный от него термин *ми/би си ту* вместе с синонимичными *чунь хуа* и *чунь гун* вошли в обиход при дин. Мин, хотя уже выдающемуся живописцу дин. Тан (618–907) **Чжоу Фану** приписываются эротич. рисунки «Чунь сяо ми/би си ту» («Изображения тайных забав весенних ночей»), а в одноименном разделе своего труда «И линь фа шань» («Покоряющий горы лес искусств») крупный минский ученый Ян Шэнь (1488–1559) отнес появление данного обозначения к эпохе Сун.

Все эти сообщения свидетельствуют об исходном функционировании произведений эротич. иск-ва в высших сферах об-ва. В «Би-чжоу-чжай юй тань» («Досужие беседы из Кабинета Старой метлы») Шэнь Дэ-фу продолжил намеченную линию от Лю Хай-яна к предпоследнему императору дин. Ци — низвергнутому Дун-хунь-хоу (Сяо Бао-цзюань, 483–501, прав. 498–501), также убитому предпоследнему императору дин. Суй — Ян-ди (Ян Гуан, 569–618, прав. 604–617), третьему императору дин. Тан — Гао-цзуну (Ли Чжи, 628–683, прав. 649–683) и его супруге **У-хоу** (У Цзэ-тянь, 624–705; см. т. 4), ставшей единственной в истории Китая самовластной императрицей (684–705), и т.д.

Однако есть все основания полагать, что к эротич. иск-ву были приобщены не только верхи. Судя по знаменитому стихотворению о первой брачной ночи «Тун шэн гэ» («Песня о созвучии»; рус. пер.: М.Е. Кравцова, 2004) выдающегося литератора и ученого **Чжан Хэна** (78–139; см. т. 1, 3, 5), в к-ром упомянуты «подушечные/постельные изображения» (*ле ту чэнь чжэнь*), связанные с эротологической наставницей **Су-нюй** (Чистая дева; см. т. 2), уже в эпоху Хань молодоженам вручались обучавшие половой жизни «девичьи изображения» (*нюй-эр ту*), именуемые также «подушечными/постельными книгами» (*чжэнь-бянь шу*) и «картинами для приданого» (*цзя-чжуан ту*). Вырытые в начале 1970-х из могильника II в. до н.э. в **Мавандуе** (пров. Хунань) тексты и рисунки IV–II вв. до н.э. показали, что в начавшей тогда складываться **эротологии** (см. т. 5 Общ. разд.) применялись худ. иллюстрации. Это также явствует из более поздних эротологич. канонов, в частн. из описаний «9 приемов» (*цзю фа*; см. т. 1, 2 **Фа [1]**) в «Су-нюй цзине» («Канон Чистой девы») и «30 приемов» (*са фа*) в «Дун-сюань-цзы» («[Канон] Учителя, Проникшего в Таинственную Тьму»; см. т. 2 **Дун-сюань**), выглядящих пояснениями к изображениям поз и способов соития.

Однако до последних десятилетий XX в. об эротич. иск-ве времен, предшествовавших эпохе Мин, было известно очень мало. Ситуация кардинально изменилась благодаря исследовательскому импульсу, к-рый на Западе еще в условиях строгой моралистич. цензуры 1950-х личным коллекционерским энтузиазмом и частными публикациями дали Р. ван Гулик (R.H. van Gulik, 1910–1967) в 1951 (Токио) и Л. Гиршнер (L.E. Girchner) в 1957 (США), в более благоприятной обстановке после «сексуальной революции» 1960-х развили Р. Этьембль (R. Étiemble, 1909–2002), А.Н. Францблау (A.N. Franzblau, 1901–1982), М. Бёрдли (M. Beurdeley), Ф. Бертолет (F. Bertholet) и др. Огромную роль тут сыграли эпохальные археологич. открытия в КНР и активная исследовательская, собирательская и публикаторская деятельность шанхайского социолога проф. Лю Да-линя, прозванного «китайским доктором Кинзи» (*Чжунго ды Цзиньсай боши*). Он, в частн., издал роскошно оформленный двухтомный альбом «Иллюстрированный обзор истории секса в Китае» (2000) с 600 цветными иллюстрациями, за к-рым последовала целая серия аналогичных публикаций; сам собрал обширную коллекцию кит. предметов сексуальной культуры и произведений эротич. иск-ва от неолита до XX в., с 1993 начал их экспонировать и в 1995 основал в Шанхае первый в стране Музей кит. сексуальной культуры (*Чжунхуа син вэньхуа боугуань*), в к-ром при содействии доктора медицины Ху Хун-ся через десятилетие число экспонатов достигло 1600 экз., а коллекция превысила 4000 предметов. В 2004 гл. экспозиция переместилась в старинную усадьбу в расположенном в 100 км от Шанхая древнем городке-заповеднике Тунли (пров. Цзянсу). Еще пять филиалов открыты в Китае (Шанхай, Ухань, Цзюцзян, Тунлу и Даньсяшань в пров. Гуандун) и один в Южной Америке.

В итоге в XXI в. выяснилось, что эротич. иск-во в Китае существует непрерывно с глубочайшей древности, когда зарождалось само иск-во, и до наст. времени, когда продолжают воспроизводиться традиционные, в т.ч. архаические, образцы и создаются новые артефакты, копирующие или ассимилирующие зап. аналоги. Оно проделало огромный ист. путь от фаллических и ктеических символов, воплощенных в зоо- и антропоморфных фигурах из нефрита и рисунках на керамике неолита, до более реалистичных изображений на бронзовых сосудах эпох Шан-Инь и Чжоу или каменных барельефах эпохи Хань (см. т. 5, с. 448), начиная с к-рой стали превалировать живопись и графика на стандартных материалах для письма — шелке и бумаге. При династиях Тан и Сун эротич. иск-во получило новое качество благодаря широкой тиражируемости, а следовательно, и популярности, с помощью ксилографич. печати и фарфорового производства. Продолжая развиваться в элитарных формах, оно двинулось в массы и распространилось от дворцов до хижин. Его творцы перестали быть сплошь анонимами, среди них начали появляться известные имена. Этот процесс достиг худ. апогея к концу эпохи Мин при воцарившейся тогда свободе нравов. Под жесткой цензурой следующей цинской династии произошло снижение худ. качества, компенсировавшееся увеличением кол-ва и разнообразия форм и материалов производимой продукции, особенно в декоративно-прикладной и ритуально-бытовой областях. В XX в. при Республике сохранился, а с образованием КНР даже усилился разрыв между офиц. пуризмом (запретностью или полузапретностью) и неофиц. распространенностью этого иск-ва, к-рое продолжает оставаться по большей части анонимным и тесно связанным с полуподпольным антикварным рынком и индустрией подделок, что в целом также соответствует исконной традиции. Новейшей тенденцией кон. XX – нач. XXI в. явилось стремление молодых художников-профессионалов с помощью выставок в престижных галереях и худ. публикаций придать офиц. статус эротич. произведениям, выполненным в технике зап. «масляной живописи» (*ю-хуа*) и «национальной живописи-графики» (*го-хуа*), а также во всех прочих видах изобр. и декоративно-прикладного иск-ва.

В древности натуралистич. изображения человеческого тела и сексуальных сцен в основном носили функциональный, бытовой или религиозно-ритуальный характер, служили визуальным пособием в медицинской и сексологической/эротологической лит-ре. В лечебной практике также использовались вырезанные из кости фигурки обнаженных женщин. Др. полюсом этого культурного пласта было буд. эротическое иск-во, в предельно откровенных и весьма разнообразных формах (танки — *танка*, настенная живопись, ритуальные, в основном бронзовые, фигуры) представлявшее *лэ кун шуан юнь* («парное вращение в радостной пустоте») или *нань нюй шуан сю* («парное совершенствование мужчин и женщин»), т.е. совокупления «спокойных» (*вэнь-цзин*) и «грозных» (*вэй-мэн*) божеств. пар — «радостных будд» (*хуань-си фо*, санскр. мандикешвара) или «парнотелых будд» (*шуан шэнь фо*, тиб. yab-yum-lhan-skyes), символизирующих соединение «женской» (*инь* [1]; см. т. 1 **Инь–ян**) «мудрости» (*чжи хуй*, санскр. праджня, джняна; см. т. 1 **Божэ-сюэ**; т. 2 **Божэ**, **Божэ-сюэ**) с «мужской» (*ян* [1]) «ловкостью/искусностью в средствах» (*фан бянь*, санскр. упая[-каушалья]). Эти картины и скульптуры, начавшие проникать в Китай вместе с инд., а затем тиб. тантризмом (**ми-цзун**; см. т. 1) в VIII в., присутствуют во многих буд. (ламаистских) монастырях, в частн. крупнейшем столичном Юнхэгуне, а в некоторых даже абсолютно доминируют.

В традиц. Китае, по справедливому заключению первого на Западе исследователя кит. эротич. культуры Р. ван Гулика, «эротич. рисунки служили не только для сексуального обучения или развлечений, но и выполняли роль амулетов. Поскольку половой акт предполагает, что сила *ян* [*1*], источник всякой жизни, достигает в нем вершины, считалось, что картинки с изображениями совокупления должны устранять пагубные влияния силы *инь* [*1*]» (пер. А.М. Кабанова). О бытовом проявлении этой символики, продолжавшей оставаться реально действующим культурным фактором и в XX в., оставил опубликованную в 1966 дневниковую запись о путешествии по северу Китая в 1907 В.М. Алексеев (1881–1951; см. Общ. разд., с. 508), видевший «в харчевнях порнографические лубки, висящие над очагом рядом с иконой кухонного бога **Цзао-вана**» (см. т. 2) в качестве противопожарного средства, т.к. запечатленные на них сексуальные проявления силы *инь* [*1*] по законам «коррелятивного мышления» связывались с ее водной ипостасью, преодолевающей огонь. В.М. Алексеев отметил также, что «китайские скабрезные картинки в отличие от японских, например, лишены каких-либо непристойных надписей». Подобные же обереги использовались и в др. пожароопасных местах, прежде всего книжных магазинах, благодаря чему возник термин *би хо ту* («изображения, препятствующие огню / спасающие от пожара»).

В отличие от научно-рационалистического подхода кит. эротологич. трактатов периода от Хань до Тан (кон. I тыс. до н.э. — сер. I тыс. н.э.), в эротич. прозе кон. эпохи Мин возобладал религиозно-моралистич. взгляд на предмет, предполагавший осуждение необузданной похоти после пристального рассмотрения всех ее проявлений, включая в обозрение самое наглядное — изобр. искусство. В самых знаменитых эротич. романах того времени — анонимном **«Цзинь пин мэй»** / «Цзинь, Пин, Мэй» («Цветы сливы в золотой вазе» / «Цзинь[-лянь], Пин[-эр], [Чунь-]мэй», XVI в.; рус. пер.: В.С. Манухин, 1969/1977/1994) и «Жоу пу туань» («Подстилка из плоти»; рус. пер.: Д.Н. Воскресенский, 1995) **Ли Юя** (1611–1679/1680; обе ст. см. т. 3) содержатся свидетельства широкого хождения тогда эротических и порнографич. рисунков, составлявших целые серии (до неск. дюжин) и использовавшихся в любовных играх. Напр., в гл. 13 «Цзинь пин мэй» такому свитку с 12 картинками, попавшему к главному герою романа из императорского дворца и использовавшемуся им для возбуждения своих жен, посвящено стихотворение: «Работы мастеров придворных: // чехол атласный, пестроцветный; // Вот стержень из слоновой кости, // парчовый шнур, весьма приметный; // Отменной белизны бумага, // по ней искусное тисненье, // Зеленая кайма вдоль свитка // и золотое обрамленье. // Две дюжины игривых сценок... // и в каждой молодая пара // Нашла пленительную позу // в пылу любовного угара. // Волшебницу Горы шаманов // красой затмили чаровницы; // Мужчины все под стать Сун Юю... // Как тут страстям не распалиться!» (пер. Г.Б. Ярославцева).

Более подробно, прозой и даже с указанием названия — «Хань гун и чжао» («Отражения, оставленные Ханьским дворцом») и имени автора — Чжао Цзы-ана (**Чжао Мэн-фу**, 1254–1322), знаменитого художника эпохи Юань и потомка в 11-м поколении основателя дин. Сун — Тай-цзу (прав. 960–976), описан аналогичный альбом из 36 рисунков в гл. 3 «Жоу пу туань», где гл. герой использует его для возбуждения и просвещения своей жены.

Согласно Р. ван Гулику, еще в эпоху Тан «эротич. изображения стали отделяться от „пособий по сексу“, первоначальные иллюстрации к к-рым были утрачены примерно в то же самое время. С той поры эротич. картинки перестали использовать исключительно для наставлений, они превратились также в источник развлечения» (пер. А.М. Кабанова). При дин. Мин изготовление изобр. продукции эротич. направленности приобрело самостоятельный характер

и индустриальный масштаб, чему во многом способствовало развитие производства соответствующих гравюр. На Западе их пионерское исследование предпринял Р. ван Гулик, издавший в 1951 в Токио частным образом в кол-ве 50 экз., т.е. только для ун-тов, науч. центров и музеев, иллюстрированный и включающий антологию на кит. яз. «Ми/би шу ши чжун» («Десять тайных книг») трехтомник «Эротические цветные гравюры периода Мин. Очерк китайской сексуальной жизни от династии Хань до династии Цин, 206 до н.э. — 1644 н.э.». Осн. результаты исследования он опубликовал также в заключительной гл. 10 своей самой знаменитой книги «Сексуальная жизнь в древнем Китае» (1961), переведенной на все осн. языки, в т.ч. китайский (Хуашань, 1994) и русский (частично: А.Д. Дикарев, 1993; А.И. Кобзев, 1993–1994; полностью: А.М. Кабанов, 2000; Н.Г. Касьянова, 2003). Отметив, что в эпоху Юань на этом поприще прославился Чжао Мэн-фу; высшего развития эротич. гравюра достигла в альбомах, созданных примерно между 1570 и 1650; а наибольший вклад в это внесли южные (наньцзянские) художники, прежде всего **Тан Инь** (1470–1523), **Цю Ин** (ок. 1506 — ок. 1555) и **Ху Чжэн-янь** (ок. 1582 — 1671/1672), Р. ван Гулик пришел к заключению: «эротические цветные гравюры конца эпохи Мин благодаря своим высоким худ. достоинствам оказали огромное влияние на эротическое иск-во и в самом Китае, и за его пределами» (пер. А.М. Кабанова).

В том же кругу раскрепощенных интеллектуалов Юга сложилась и традиция эротич. беллетристики, начало к-рой положил такой шедевр, как «Цзинь пин мэй» — самый оригинальный, загадочный и скандально знаменитый из великих романов ср.-век. Китая, вероятно, первый полностью созданный в XVI в. одним автором, скрывшимся под не раскрытым до сих пор псевдонимом Ланьлинский Насмешник (**Ланьлин Сяосяошэн**; см. т. 3), и потому более 300 лет носящий дополнительное или альтернативное назв. «Ди и ци шу» («Первая удивительная книга»). В ст. «Весенние картины — обсуждение картин весенних дворцов на основе образов „Цзинь пин мэй“», впервые опубл. в 1939 и переизд. в 1990, Се У-чжи представил эту «непристойную книгу» (*инь шу*) одним из важнейших факторов в развитии изобр. иск-ва эротической и порнографич. направленности, т.к. «только при наличии непристойных книг появляются весенние картины».

После исследований Нагасава Кикуя (1948) и Сунь Кай-ди (1957) сохранившиеся 15 изданий XVII в., включая одну рукописную копию, принято делить на три группы, первая из к-рых содержит самую раннюю и пространную версию романа, а вторая и третья — более позднюю, сокращенную и тщательнее отредактированную. Древнейшее издание первой группы (1617/1618) — категории *цы-хуа* («повествование со стихами [под музыку] / с романсами»), обнаруженное в пров. Шаньси в 1931/1932, было фотолитографически воспроизведено в 1933 для подписчиков в кол-ве 100/120 экз. Об-вом по изданию древней утраченной/фривольной литературы (*Гу и сяошо каньсин хуй*) с приложением 200 иллюстраций из др. издания, повторено в Пекине в 1957 тиражом 2 тыс. экз. и так же факсимильно и малотиражно в 1989. Для второй группы — периода Чун-чжэнь (1628–1644) характерно, в частн., наличие «роскошных иллюстраций» (*сю-сян*). Ее наиб. известное издание — 36-томное с 200 иллюстрациями (по две к каждой главе) из коллекции Ма Ляня, хранящееся в б-ке Пекинского ун-та и факсимильно переизданное его изд-вом в 1989. Третью группу составляют издания в ред. Чжан Чжупо (Чжан Дао-шэнь, 1670–1698). Выпущенное «Печатней Главной резиденции» (*Бэнь я цан бань*) 36-томное издание этого типа с 200 иллюстрациями было переиздано в 1987 «Ци-луским книжным обществом» наборным способом и с сокращениями.

С самого начала в публикациях краткой версии существенную роль стали играть специально отмечаемые в заглавиях иллюстрации, по одной или по две соотносимые с каждой главой, разнесенные по тексту или сведенные в отдельный том. В первом же совр. издании «Цы-хуа» 1933 к древнейшему тексту был присоединен древнейший, созданный в кон. эпохи Мин и присутствующий в изданиях второй группы, набор из 200 высокохудожественных, в значительной мере (до четверти всего кол-ва) откровенно эротич. графич. иллюстраций, на Западе полностью воспроизведенный в издании 1988 нем. перевода Ф. Куна (F. Kuhn, 1884–1961) с коммент. Б.Л. Рифтина и франц. перевода А. Леви (A. Lévy) 1985, а также частично в сокращенном рус. переводе В.С. Манухина (1926–1974), впервые опубликованном в 1977, и его переизданиях 1986 и 1993. Этот набор кратко описал Го Вэй-цюй в «Очерке истории гравюры» (1962) и более подробно Б.Л. Рифтин (1988). На 19 гравюрах (к гл. 1, 2, 4, 7, 22, 30, 31, 35, 37, 38, 41, 44, 46, 47, 48, 59, 64, 82, 83) запечатлены имена пяти художников-граверов из хуйчжоуской школы книжной иллюстрации, сложившейся во 2-й пол. XVI в. в окр. Хуйчжоу (уезд Шэсянь пров. Аньхой) близ г. Хуйчжоу: Хуан Цзы-ли (Хуан Цзянь-чжун; гл. 2, 4, 35) и Хуан Жу-яо (гл. 31, 48) из знаменитого рода мастеров-иллюстраторов Хуан, Лю Ци-сянь (гл. 7, 22, 46, 47, 59, 64, 83), Лю Ин-цзу (гл. 1) и Хун Го-лян (гл. 30, 37, 38, 41, 44, 82).

Самый художественно изощренный, изначально, по-видимому, многоцветный и столь же эротически откровенный набор из 200 иллюстраций предположительно был создан сучжоуским художником Гу Цзянь-луном (1606–1687?) в период работы при дворе в 1660–1680 для имп. Шэн-цзу (**Кан-си**, прав. 1662–1722; см. т. 4). Данный набор, помеченный печатью имп. Гао-цзуна (**Цянь-лун**, прав. 1735–1796; см. также т. 4) и хранившийся при цинском дворе до конца империи, а затем утраченный, получил известность под назв. «Двести прекрасных картин из драгоценностей Цинского дворца» («Цин гун чжэнь бао би мэй хуа»). Ныне полный комплект сохранился в черно-белой фотолитографич. копии нач. XX в. и был воспроизведен в изд. «Цзинь пин мэй» 1935 под ред. Ши Чжэ-цуня (1905–2003), а также частично (с купюрами эротич. изображений) в спец. издании 1993 в КНР. Российскому читателю бóльшая часть этих иллюстраций (126 к 63 главам) без к.-л. изъятий, но в графич. прорисовке доступна в начатом в 1994 и остановившемся на т. 3, незаконченном (отсюда неполнота воспроизведения) издании полного перевода романа в версии «Цы-хуа», а небольшая сугубо эротич. их подборка (11 шт.) в максимально близком к исходным фотолитографиям виде сопровождает публикацию двух (51 и 52) его полных глав (впервые без цензурных купюр) в тематич. сборнике «Китайский эрос» (1993).

Незавершенным (дошедшим до начала гл. 36) осталось и «полное собрание» блестящих графич. иллюстраций к нему Цао Хань-мэя (Чжан Мэй-юй, 1902–1975), впервые опубликованных в Шанхае в 1934–1942 и ныне неоднократно переизданных (2002, 2003).

Высокохудожественная эротич. гравюра эпохи Мин нашла достойное продолжение в тв-ве крупнейших япон. художников XVIII–XIX вв., создавших в этом жанре (сюнга — яп. чтение термина *чунь хуа*), возможно, лучшие в мире образцы. Напротив, в Китае эпохи Цин (1644–1911), видимо, из-за соответствующих цензурных ограничений и общей репрессивно-пуристской атмосферы произошло «снижение жанра» и широко распространились значительно упрощенные по технике исполнения и эстетич. качеству, но обладающие собств. фольклорным колоритом и злободневностью народные картинки (**нянь-хуа**).

В силу своего низового происхождения, подпольного распространения и хрупкости материала они в наст. вр. чрезвычайно редки и в России впервые были опубликованы А.И. Кобзевым в «Китайском эросе», где представлены и др. эксклюзивные предметы эротич. иск-ва из спецхранов Гос. Эрмитажа, Гос. музея Востока (Москва), Ин-та восточных рукописей РАН (СПб.) и частной коллекции, а также три статьи о нем (Е.В. Завадской-Байчжи и О.М. Городецкой). Через десятилетие А.И. Кобзев издал монографию «Эрос за Китайской стеной» (2002), исполненную в виде альбома с большим числом цветных иллюстраций, отражающих классику эротич. живописи и графики, в журн. «Восточная коллекция» (2003, № 1) описал часть собрания кит. эротического иск-ва (18 изображений) из спецхрана Российской гос. библиотеки, в журн. «Мулен руж» (2003, № 2) опубликовал ориг. произведения из частной коллекции, а в ст. «„Весенняя монета“ — эротонумерологическая загадка» (2002) впервые в отечеств. синологии исследовал специфич. феномен прикладного иск-ва — «весенние монеты» (*чунь цянь*) — аналоги традиц. медных денег с изображениями совокупляющихся пар в разных позах. Произведения эротич. иск-ва в качестве иллюстраций содержатся также в увидевших свет в России книгах: Ч. Хьюманы и Ван У «Тайны китайского секса» (1995), О.М. Городецкой «Китайская любовная лирика» (2000); Линь Ляо И «Дао любви» (2007) и ст. В.Н. Усова «Куртизанки Поднебесной» (2003).

На Западе крупнейшие собрания кит. эротического иск-ва находятся во Французской нац. библиотеке, Ин-те исследования секса Индианского ун-та (Блумингтон, США), коллекциях Л. Гиршнера (Вашингтон) и Ф. Бертолета (Амстердам).

***** Цзинь пин мэй цы-хуа («Цзинь пин мэй» в повествовании со стихами) / Ред. Ши Чжэ-цунь. Шанхай, 1935; то же / Ред. Шэнь Я-гун. В 6 кн. Кн. 1. Шанхай, 1935; то же. Кн. 1. Пекин, 1957, 1989; Синь-кэ сю-сян пи-пин Цзинь пин мэй (Новоизданный с прекрасными иллюстрациями и критическими замечаниями «Цзинь пин мэй»). Пекин, 1989; Цзинань, 1989; Цин гун чжэнь бао би мэй хуа (Двести прекрасных картин из драгоценностей Цинского дворца). Тайюань, 1993; Цветы сливы в золотой вазе, или Цзинь, Пин, Мэй / Пер. В.С. Манухина. М., 1993; Цзинь, Пин, Мэй, или Цветы сливы в золотой вазе / Пер. В.С. Манухина и др. Сост. А.И. Кобзев. Т. 1–3. Иркутск, 1994; *Ли Юй*. Полуночник Вэйян, или Подстилка из плоти... / Пер. Д.Н. Воскресенского. М., 1995, с. 47–55; то же. М., 2000; Китайская любовная лирика. Стихи из запретного романа XVI в. «Цветы сливы в золотой вазе», или «Цзинь, Пин, Мэй» / Пер. О.М. Городецкой. СПб.–М., 2000; Китайская эротическая проза / Пер. Д.Н. Воскресенского. СПб., 2004; *Li-Yu*. Jeou-P'ou-T'ouan ou la Chair comme tapis de prière / Tr. par P. Klossowski. P., 1962, 1989; *Li Yü*. The Before Midnight Scholar (*Jou Pu Tuan*) / Tr. by R. Martin. N.Y., 1963; *idem*. L., 1965, 1967; Fleur en Fiole d'Or (*Jin Ping Mei cihua*) /

Tr. par. A. Lévy. Vol. 1, 2. P., 1985; Kin Ping Meh oder Die abenteuerliche Geschichte von His Men und seinen sechs Frauen / Übertr. von F. Kuhn. Bd 1, 2. Leipzig–Weimar, 1988; *Li Yu*. De la chair à l'extase / Tr. par C. Corniot. Arles, 1991, 1994; *idem*. The Carnal Prayer Mat / Tr. by P. Hanan. Honolulu, 1996; Le sublime discourse de la fille candide, Manuel d'érotologie chinoise (*Sunü miaolun*) / Tr. par A. Lévy. Arles, 2000. ** *Алексеев В.М.* Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М., 1966, с. 24, прим. 17; *Городецкая О.М.* Искусство «весеннего дворца» // Китайский эрос / Сост. А.И. Кобзев. М., 1993, с. 62–100; *она же*. Несколько слов об иллюстрациях к роману «Цзинь, Пин, Мэй» // там же, с. 450–458; *Гулик Р. ван*. Сексуальная жизнь в древнем Китае / Пер. А.М. Кабанова. СПб., 2000; *он же*. Искусство секса в Древнем Китае / Пер. Н.Г. Касьяновой. М., 2003; *Завадская-Байчжи Е.В.* Сексуальность как особый колорит китайской традиционной живописи // Китайский эрос, с. 52–61; Иконография Ваджраяны. Альбом / Сост. Ц.-Б. Бадмажапов. М., 2003; *Исаева Л.И.* Жизнь среди символов. М., 2006, с. 252–253; Китайский эрос / Сост. А.И. Кобзев. М., 1993, с. 435–498; *Кобзев А.И.* Удивительная судьба «Первой удивительной книги» китайской литературы // В. 2008, № 2, с. 32–45; *он же*. Иллюстрации к «Первой удивительной книге» китайской литературы // XL НК ОГК. М, 2010, с. 371–382; *Хьюмана Ч.*, *Ван У.* Тайны китайского секса. Взгляд за ширму. М., 1995; *Го Вэй-цюй*. Бань хуа ши люэ (Очерк истории гравюры). Пекин, 1962, с. 78; *Лю Да-линь*. Чжунго син ши ту цзянь (Иллюстрированный обзор истории секса в Китае). Т. 1, 2. Чанчунь, 2000; *он же*. Чжунго син ши ту цзянь (Иллюстрированный обзор истории секса в Китае). Пекин, 2003; *он же*. Чжунго цинсэ вэньхуа ши (История китайской эротической культуры). Кн. 1, 2. Пекин, 2004; *Лю Да-линь*, *Ху Хун-ся*. Чжунхуа син вэньхуа боугуань гуаньцзан цзинпинь ту-лу (Иллюстрированный каталог избранных экспонатов из собрания Музея китайской сексуальной культуры). Сянган, 2005; *Се У-чжи*. Чунь хуа — ю «Цзинь пин мэй» тусян таньдао чунь гун хуа (Весенние картины — обсуждение картин весенних дворцов на основе образов «Цзинь пин мэй») // Цзинь пин мэй цзыляо сюй бянь (1919–1949) (Продолжение собрания материалов о «Цзинь пин мэй»: 1919–1949) / Сост. Чжоу Цзюнь-тао. Пекин, 1990, с. 197–199; *Сунь Кай-ди*. Чжунго тунсу сяошо шуму (Каталог китайской простонародной прозы). Пекин, 1957; *Цао Хань-мэй*. Цзинь пин мэй цюань ту (Все иллюстрации к «Цзинь пин мэй»). Кн. 1–5. Ханчжоу, 2002; *он же*. Цзинь пин мэй хуа цзи (Собрание иллюстраций к «Цзинь пин мэй»). Кн. 1, 2. Шанхай, 2003; *Цзи Бу*. Танка ды гуши — Танка ды нань нюй шуан сю (Сюжеты танок — Парное совершенствование мужчин и женщин на танках). Сиань, 2005; *Bertholet F.H.* Dreams of Spring: Erotic Art in China. Collection Bertholet. Amsterdam – Kuala Lumpur, 1997; *idem*. Rêves de Printemps, l'art érotique en Chine. Arles, 1998; *idem*. Les jardins du plaisir, érotisme et art dans la Chine ancienne. P., 2003; *Beurdeley M.* L'Amateur chinois. Fribourg, 1967; *Beurdeley M.*, *Schipper K.*, *Chang Fu-jui*, *Pimpaneau J.* Jeux des nuages et de la pluie: l'art d'aimer en Chine. P., 1969; *idem*. The Clouds and the Rain. The Art of Love in China. Fribourg–London, 1969; *idem*. Chinese Erotic Art. Fribourg, 1969; *Bussotti M.* Illustrations des Biographies de femmes exemplaires // JA. 2004, t. 292, livr. 1–2; *Byron J.* Portrait of a Chinese Paradise: Erotica and Sexual Customs of the Late Qing Period. L., 1987; *Cahill J.* Erotische Malerei in China // Liebeskunst: Liebeskunst und Liebesleid in der Weltkunst. Zürich, 2002; *Cahill J. et al.* Le Palais du printemps. Peintures érotiques de Chine. Collection Bertholet. P., 2006; *Chang J.S.* Sex Histories: China's First Modern Treatise on Sex Education / Tr. by H.S. Levy. Yokohama, 1967; *idem*. The Tao of Love and Sex: The Ancient Chinese Way to Ecstasy. L., 1977; *Chou E.* The Dragon and the Phoenix: Love, Sex and the Chinese. L., 1971; *Denis A.* The Perfect Union: The Chinese Methods. Hertfordshire–Fribourg, 1984; *Despeux C.* Visual Representations of the Body in Chinese Medical and Daoist Texts from the Sung to the Qing Period // Journal of Asian Medicine. Vol. 1, No. 1. Leiden, 2005; *Eberhard W.* Lexikon chinesischer Symbole. Köln, 1983; *idem*. A Dictionary of Chinese Symbols / Tr. by G.L. Campbell. L.–N.Y., 1986; *Étiemble*. Yun yu. Essai sur l'érotisme et l'amour dans la Chine ancienne. Genève–Paris–Munich, 1969; *Fang Fu Ruan*. Sex in China: Studies in Sexology in Chinese Culture. N.Y.–L., 1991; *Franzblau A.N.* Erotic Art of China. N.Y., 1977; *Girchner L.E.* Erotic Aspects of Chinese Culture. [S.l.], 1957; *Gulik R.H. van*. Erotic Colour Prints of the Ming Period, with an Essay on Chinese Sex Life from the Han to the Ch'ing Dynasty, B.C. 206 — A.D. 1644. Tokyo, 1951; *idem*. Sexual Life in Ancient China. Leiden, 1961; *idem*. La vie sexuelle dans la Chine ancienne / Tr. par L. Üvard. P., 1977; *Lévy A.* De l'érotisme dans la civilization chinoise // *Cahill J. et al.* Le Palais du printemps, p. 11–42; *Liang E.J.* Erotic Themes and Romantic Heroines Depicted by Ch'iu Ying // Archives of Asian Art. Vol. 49, 1996, p. 68–91; *idem*. Qiu Ying's Delicate Style // Ars Orientalis. Vol. 27, 1997, p. 39–66; *McMahon K.* Erotism in Late Ming, Early Qing Fiction: The Beauteous Realm and the Sexual Battlefield // TP. Vol. 73, 1987, p. 217–263; *Rawson P.* The Art of Tantra. L., 1988; *Rawson P.*, *Legeza L.* Tao: The Chinese Philosophy of Time and Change. L., 1973; *Riftin B.* Über die chinesische Buchgraphik und die Illustrationen zum 'Djin Ping Meh' // Kin Ping Meh / Übertr. von F. Kuhn. Leipzig–Weimar, 1988. Bd 2, S. 507–522; *Smedt M. de*. Chinese Erotism / Tr. by P. Lane. Fribourg–Genève, 1981; *idem*. L'Art d'aimer en Chine. Genève–Paris, 1993; *Sommer M.H.* Sex, Law, and Society in Late Imperial China. Berk., 2000; *Valensin G.* La vie sexuelle en Chine communiste. [S.l.], 1977; *Vitiello G.* The Dragon's Whim: Ming and Qing Homoerotic Tales from "The Cut Sleeve" // TP. Vol. 78, 1992, p. 341–372; *idem*. The Fantastic Journey of an Ugly Boy: Homosexuality and Salvation in Late Ming Pornography // Positions: East Asia Cultures Critique. Vol. 4, No. 2, 1996, p. 291–320; *Wang Yaot'ing*. Images of the Heart: Chinese Painting on a Theme of Love / Tr. by D.A. Sommer. Taipei, 1987; *Wu Cuncun*. Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China. [S.l.], 2004; *Wu Yenna*. The Chinese Virago, a Literary Theme. Cambr. (Mass.), 1995.

См. также ст. **Эротология** в т. 5.

А.И. Кобзев

ЧУ СУЙ-ЛЯН

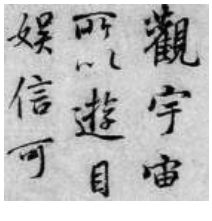
Чу Суй-лян, Чу Дэн-шань. 596?, Цяньтан (совр. Чжэцзян), — 658. Младший из трех самых выдающихся каллиграфов начального этапа правления дин. Тан (618–907), к к-рым причисляются также **Юй Ши-нань** и **Оуян Сюнь**.

Выходец из знатной ученой семьи, известной в период Шести династий (Лючао, 229–589). Придворная карьера Чу Суй-ляна сложилась так, что после кончины Юй Ши-наня он занял его место в ближайшем окружении имп. **Тан Тай-цзуна** (прав. 627–649; см. т. 4, 5). Предание гласит, что однажды император спросил Чу Суй-ляна, служившего придворным историографом, о том, внесет ли тот в хронику сведения о к.-л. его неблаговидном поступке. Ответ каллиграфа был однозначно положительным, что вызвало одобрение императора. При восшествии на престол имп. Гао-цзуна (прав. 650–683) Чу Суй-лян занимал пост губернатора пров. Хэнань. Узурпация власти императрицей У Цзэ-тянь (**У-хоу**, прав. 684–705; см. т. 4) и проводимая ею политика репрессий вызвали протест в об-ве. Чу Суй-лян демонстративно отсылает в столицу регалии губернаторских полномочий и ожидает казни, уже постигшей многих противников императрицы. Однако слава каллиграфа была столь велика, что его оставили в живых, но отправили в ссылку на юг вначале в Таньчжоу (совр. Чанша пров. Хунань), затем в Гуйчжоу (пров. Гуанси), а затем в Айчжоу (на терр. совр. Вьетнама). Только после падения У Цзэ-тянь он был посмертно реабилитирован. Принципиальность каллиграфа вошла в историю Китая как пример следования конф. этике и до конца выполненного гражданского долга.

В пору своей каллиграфич. подготовки Чу Суй-лян интенсивно копировал стелы, выполненные почерками *гувэнь*, *чжуаньшу*, *лишу* и *чжэньшу* эпох Хань (206 до н.э. — 220 н.э.), Вэй (220–265) и Цзинь (265–420). Затем он сконцентрировался на штудировании манускриптов, и гл. ориентиром для него стали свитки Юй Ши-наня, через стиль к-рого он стремился познать тайны мастерства владения кистью в письме уставом «двух Ванов» (**эр Ван**). Он многократно копировал находившиеся в Императорском собрании оригиналы **Ван Си-чжи** (см. т. 3) и его сына Ван Сянь-чжи. В итоге его черты обрели живую подвижность, работа кисти стала вдохновенно-разнообразной, а конфигурации энергопотоков (*ши* [*5*]) — необычайными и мощными. Каллиграфич. наследие Чу Суй-ляна было значительным. К сожалению, оригиналы его манускриптов утрачены. Из длинного перечня созданных им стел до наших дней дошли оттиски с 13 памятников. В тв-ве каллиграфа различают два этапа. Первый этап представлен стелой «Мэн фа-ши бэй» («Стела буддийского наставника Мэна»; 642), к-рая выполнена почерком *кайшу*. Сохранились оттиски 769 иероглифов. Каллиграфия стелы демонстрирует сильную и твердую работу кисти, в технике к-рой прослеживается четкая преемственность с памятниками Северных царств (Бэй-чао). В пластике правосторонних откидных чувствуется связь с протоуставом дотанской поры. Округлая техника письма преобладает над квадратной.

Ок. 649 в тв-ве Чу Суй-ляна происходят кардинальные изменения, в результате к-рых его стиль достигает своего апогея, а техника кисти становится особенно виртуозной. Лучшим образцом позднего стиля мастера считается стела «Янь та шэн цзяо сюй» («Предисловие [к началу строительства пагоды] святого [буддийского] учения „[Большой] пагоды [диких] гусей“»), сооруженная ок. 653 в связи с началом стр-ва Даяньта (Большой пагоды диких гусей), предназначавшейся для хранения сутр, привезенных буд. проповедником **Сюань-цзаном** (см. т. 2) в 647 из Индии. От памятника сохранились две части: первый камень — 21 стб. по 42 иероглифа, второй — 20 стб. по 40 иероглифов. Своеобразие устава Чу Суй-ляна определяют тонкие упругие черты с утяжеленными окончаниями. В середине черт появляется элегантный прогиб. Композиция иероглифов обретает доп. пространственность. В иероглифах вместо прежней монументальности акцентируется женственная утонченность, что дало повод нек-рым критикам сравнивать его каллиграфию с «придворной красавицей, к-рая прогибается даже под весом шелковых одеяний».

Стилистич. искания Чу Суй-ляна продолжили два брата, служившие при дворе У Цзэ-тянь, — Сюэ Цзи (ок. 630/648 — 680/713) и Сюэ Яо (раб. 680–710-е). Высокий офиц. статус Чу Суй-ляна способствовал распространению его стиля по стране и за ее пределами. В Японии VIII в. его каллиграфия имела преимуществ. влияние. В эпоху Сун (960–1279) имп. **Чжао Цзи** (прав. 1101–1126), отталкиваясь от стиля Чу Суй-ляна, разработал свою ориг. версию письма уставом.



***** Суй Тан У-дай шуфа (Каллиграфия [периодов] Суй, Тан и Пяти династий) / Под ред. Ян Жэнь-кая. Пекин, 1989; то же / Под ред. Ван Цзин-сяня. Пекин, 1998. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Бао Бэй-у.* Чжунго шуфа цзяньши (Краткая история китайской каллиграфии). Шанхай, 1983; *Чжу Гуань-тянь.* Тан-дай шуфа (Каллиграфия [эпохи] Тан). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История кит. каллиграфии). Пекин, 1992; *Chang L.L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Ch'en Chih-mai.* Chinese Calligraphers and Their Art. Melbourne, 1966; *Tseng Yuho.* A History of Chinese Calligraphy. Hong Kong, 1998.

В.Г. Белозёрова

ЧЭНДЭ

承德

Чэндэ, ранее Жэхэсингун (Дворец [среди] горячих вод), Бишу шаньчжуан (Горное усадьба — убежище от летнего зноя). Дворцовый, парковый и храмовый ансамбль в 250 км к северу от Пекина (**Бэйцзин**) в излучине р. Улухэ начал создаваться при имп. **Кан-си** (1662–1722; см. т. 4). Горная местность в окрестностях г. Чэндэ издавна славилась своей живописностью, богатством и многообразием растительности.

Парк включает в себя ряд величеств. зданий и множество разнообразных пейзажей, обнесенных единой стеной и организованных по принципу южных парков. Среди сохранившихся сооружений, расположенных на берегах озер, можно указать как основные: три беседки Шуйсиньсе (Беседки среди вод), идущие друг за другом на дамбе, пересекающей озеро; павильон Вэньцзиньгэ — одно из семи книгохранилищ энциклопедий цинской эпохи; Яньюйлоу (Павильон тумана и дождя) на зеленом Лотосовом острове. Дворец, ставший одной из гл. летних резиденций императоров дин. Цин, вместе с огромным озерно-островным парком располагался в долине и предгорьях и был окружен кольцом храмов, выстроенных в сино-тибетском стиле. Из 12 больших храмовых ансамблей в наст. время сохранилось семь, в т.ч. построенном в 1755 в подражание дворцу Потала в Лхасе храм Пунинсы (храм Всеобщего умиротворения). После образования КНР загородный дворцовый ансамбль отреставрирован и превращен в нац. парк-заповедник.

** *Малявин В.В.* Китай в XVI–XVII вв. Традиции и культура. М., 1995, с. 208–209; Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Пер. с кит. Е.В. Завадской. М., 1969, с. 108.

Н.А. Виноградова

ЧЭНЬ КАЙ-ГЭ

陳凱歌

Чэнь Кай-гэ. Род. в 1952. Кинорежиссер. Окончил Пекинский ин-т кинематографии. Его дебют «Хуан туди» («Желтая земля»; призы в Локарно, Лондоне, Нанте) считается началом «нового кино» (*синь дяньин*) КНР. Др. фильмы: «Да юэбин» («Большой военный парад»; приз в Монреале), «Хайцзы ван» («Король детей»; о сельском учителе в годы «культурной революции»; участие в конкурсе в Каннах), «Ба-ван бе цзи» («Властитель прощается с наложницей»; трагическая история актеров традиц. театра на фоне истории страны; приз в Каннах), «Фэн юэ» («Ветер и луна»), «Хэ ни цзай ици» («Вместе с тобой»), «Уцзи» («Безграничность»). В 1996 был приглашен на Пекинскую студию в качестве худ. советника. Пробовал снимать в США на англ. яз.

** Дандай чжунго дяньин (Современное китайское кино). Т. 1–2. Пекин, 1989.
См. также лит-ру к ст. **Чжун Дянь-фэй**.

С.А. Торопцев

ЧЭНЬ ЧУНЬ

陳淳

Чэнь Чунь, Чэнь Дао-ся, Чэнь Дао-фу, Чэнь Фу-фу, прозв. Байян-шаньжэнь (Отшельник [с гор] Байян). 1483, г. Чанчжоу (совр. г. Сучжоу, пров. Цзянсу), — 1544. Художник, каллиграф, поэт, один из ведущих представителей живописной школы **У-пай** (*Умэнь-пай*, «Направление/Школа [города] У») эпохи Мин (1368–1644).

Происходил из потомств. чиновничьего семейства и получил хорошее домашнее образование, каллиграфии и живописи обучался у **Вэнь Чжэн-мина (**в то время гл. мастера «школы У»), став его лучшим учеником и единомышленником, но после того, как ученик увлекся **даосизмом** (см. т. 1), их пути разошлись. В юности Чэнь Чунь успешно выдержал гос. экзамены, но отказался от служебной карьеры: семейное состояние позволяло ему не только вести безбедное существование, но и оказывать финанс. помощь др. художникам. Щедрость Чэнь Чуня способствовала утверждению его авторитета в *У-пай* и творч. кругах Сучжоу.

Как живописец Чэнь Чунь поначалу находился под определяющим влиянием тв-ва мастеров эпохи Юань (1271–1368), в первую очередь **Гао Кэ-гуна**, затем приступил к освоению традиции монохромного пейзажа — *шань-шуй* (*хуа*),

«(живопись/изображения) гор и вод», гл. обр., в исполнении **Ми Ю-жэня**. Однако наиб. впечатляющих результатов достиг в жанре *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц». Продолжая в нем стилистич. линию основателя «школы У» — **Шэнь Чжоу**, Чэнь Чунь использовал «бескостный» метод письма (*могу-хуа*), заключавшийся в отказе от тушевого контура и активном применении размывок. Кроме того, он трансформировал общепринятую монохромную манеру, вводя в композиции голубой и темно-желтые оттенки цвета; в его работах с изображением цветов преобладает сдержанная полихромия в сочетании с богатыми тонами туши. За повышенную экспрессию в изображении цветов Чэнь Чуня обычно объединяют в живописи с **Сюй Вэем**, что запечатлено в профессиональном фразеологизме *бай ян цин тэн* («белое солнце — зеленая лоза»). Кисти Чэнь Чуня принадлежат произведения, хранящиеся в музее пров. Аньхой и Шанхайском худ. музее; представление о его технике дают не только композиции малого формата, напр., альбомные листы из серии «Мо хуа цэ» («Цветы, [нарисованные] тушью», Шанхайский худ. музей), но и большие вертикальные свитки, образцом к-рых служит «Шаньча шуйсянь ту» («Камелия и нарциссы», бумага, тушь, Шанхайский худ. музей). Манера Чэнь Чуня сразу привлекла к себе внимание местных художников и ценителей иск-ва, признавших ее новацией в традиц. живописи.

Каллиграфич. тв-во Чэнь Чуня представляет направление «эксцентриков» (*се* [*2*]); он работал в почерках *синшу* и *цаошу*, но именно в крупной скорописи его мастерство было на уровне лучших образцов эпохи. В каллиграфии он исходил из наследия **Су Ши** (см. также т. 3) и **Ми Фу**. Кит. критики отмечают, что его энергопотоки (*ши* [*5*]) были чистые и мощные, а тушь светоносна и обильна; кисть словно пикировала, как птица из облаков. Зачастую взмахи кисти сопровождались громкими выкриками, и современникам казалось, что его неистовство безудержно. Композиции мастера сравнивали со шквалистым ветром, колеблющим ветви старой сосны. К его тв-ву кит. знатоки применяли поговорку «зайти слишком далеко — все равно что не дойти». Они же отмечали, что композиции произведений Чэнь Чуня бывают излишне разбросанными, а кисть местами выходит из-под контроля.

** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Сюй Ли-мин*. Чжунго шуфа фэнгэ ши (История стилей китайской каллиграфии). Хэнань, 1992; *Хуан Дунь.* Юань Мин шуфа (Каллиграфия [династий] Юань, Мин). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу*. Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 5. Пекин, 1986; Чжунго шуфа цзянь ши (Краткая история китайской каллиграфии) / Отв. ред. Ван Юн. Пекин, 2004; Шанхай боугуань цзанпинь цзинхуа (Шедевры собрания Шанхайского музея). Шанхай, 2004; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Cahill J.* Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368–1580. N.Y., 1978; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; Eight Dynasties of Chinese Painting. The Collection of the Nelson Gallery – Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art. Cleveland, 1980; *Fu Shen C.Y.* Chinese Calligraphy in the Jade Studio Collection // The Jade Studio: Masterpieces of Ming and Qing Painting and Calligraphy from the Wong Nan-p'ing collection. New Haven, 1994; *Hyland A.R.*M. The Literati Vision: Sixteenth-century Wu School Painting and Calligraphy. Memphis, 1984; Ninety Years of Wu School Painting. Taibei, 1975; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 5–7. L., 1958; The Shanghai Museum of Art / Ed. by Zhen Zhiyu. N.Y., 1981.

В.Г. Белозёрова, М.Е. Кравцова

ЧЭН ЯНЬ-ЦЮ

程硯秋

Чэн Янь-цю. 1904–1958. Один из лучших исполнителей трагедийных женских ролей, замечательный актер-новатор. Приобрел известность с нач. 1920-х. Происходил из бедной семьи, был отдан для обучения актерскому мастерству. С первых шагов ученичества проявил вдумчивое отношение к будущей профессии. Его идеалом стал **Мэй Лань-фан**, с к-рым он познакомился в 17 лет. Мэй Лань-фан разучил с ним одну из лучших пьес своего репертуара — «Гуйфэй цзуй цзю» («Опьянение Ян-гуйфэй»). После ломки голоса у Чэн Янь-цю появился т.наз. «загрудный голос» необычайно широкого диапазона, к-рый не укладывался в привычные вокальные каноны амплуа *цин-и*. Это и способствовало созданию своей вокальной исполнительской школы, к-рая поставила его в ряд с выдающимися мастерами кит. театра.

В 1918–1919 сыграл в одной из лучших пьес своего репертуара — «Доу Э юань» («Обида Доу Э»), к-рая повествует о трагич. судьбе женщины. В 1920-е создал трагические женские образы в пьесах: «Юань ян чжун» («Могильный холм лю-

бящих супругов»), «Хуаншань лэй» («Слезы о диких горах»), «Чунь гуй мэн» («Сон о возвращении весны»). В 1930-е выступал как просветитель, пропагандирующий воспитательную миссию театра, рассуждающий о дальнейших путях его развития. Главную эстетич. задачу своего иск-ва Чэн Янь-цю видел в соблюдении соразмерности пропорций всех элементов актерского мастерства при передаче чувственных переживаний. После 1949 отошел от сценической деятельности, всецело посвятив себя ученикам.

* Чэнь Янь-цю вэньцзи (Сб. ст. Чэн Янь-цю). Пекин, 1959. ** *Серова С.А.* Пекинская музыкальная драма. М., 1970; Чэн Янь-цю утай ишу шэнхо (Сценическое искусство и жизнь Чэн Янь-цю). Пекин, 1962.

С.А. Серова

ША Е-СИНЬ

沙葉新

Ша Е-синь. Род. в 1939, пров Цзянсу. Совр. драматург, представитель одного из направлений «новой волны» в драматургии 1980-х («драматургия поиска корней»). В 1957 поступил в Пед. ин-т Восточного Китая на отд-ние кит. лит-ры. В 1961 после окончания ин-та был направлен в аспирантуру Шанхайского театрального ин-та. В 1963 принят штатным драматургом в Шанхайский худ. театр. В 1989 стал его директором, избран членом правления Союза театральных деятелей Китая и Об-ва изучения театра разговорной драмы Китая. В 1965 появилась его первая пьеса «Ифэнцянь» («Монетка»). Расцветом тв-ва стали 1980-е, когда Ша Е-синь создает принесшие ему широкую известность пьесы «Цзяжу во ши чжэнды» («Если бы я был им на самом деле»), «Дамо ицзин лакайла» («Занавес уже открылся»), «Фэнботин ды фэнбо» («Скандал в Беседке бурь»). Его пьесы «Сюньчжао наньцзыхань» («Ищу настоящего мужчину»), «Есу, Кун-цзы питоу ши Ленун» («Леннон лицом к лицу с Иисусом и Конфуцием»), «Дунцзин юэ» («Токийская луна») отличаются остротой ви́дения таких актуальных проблем, как формирование совр. человека, его адаптация к новым условиям «открытости» страны, болезненные столкновения между материальной и духовной культурами. Особняком стоит «Макэсы миши» («Тайная история Маркса»). Пьесы его вызывали острые дискуссии, но имели большой зрительский и читательский успех. Единодушной положительной оценки были удостоены «Чэнъи шичжан» («Мэр Чэнъи») и «Если бы я был им на самом деле».

** *Гайда И.В.* Время и драматургия: театр КНР начала 90-х годов // ИБ. 1995, № 1, с. 48–72; *она же.* Каким быть театру сицюй // ИБ. 1990, № 8, с. 108–122; *она же.* Театр // КНР 55 лет. Политика. Экономика. Культура. М., 2004.

И.В. Гайда

ША МЭН-ХАЙ

沙孟海

Ша Мэн-хай, Ша Вэнь-жу, прозв. Ши-хуан, Ша-цунь, Цзюэ-мин, Лань-ша и др. 11.06.1900, Шацунь (совр. уезд Иньсянь, г. Нинбо, пров. Чжэцзян), — 10.10.1992. Каллиграф, резчик печатей, историк и теоретик каллиграфии.

Его отец был известным врачом традиц. кит. медицины, увлекавшимся каллиграфией и резьбой печатей. Способности Ша Мэн-хая к каллиграфии проявились еще в детстве. В 20 лет приехал в Шанхай, и его учителями стали **У Чан-ши** и **Кан Ю-вэй** (см. также т. 1, 4). Благодаря своему каллиграфич. мастерству Ша Мэн-хай быстро вошел в круг интеллектуалов. С 1929 преподавал в ун-те Чжуншань (*Чжуншань дасюэ*, Гуанчжоу, пров. Гуандун). В годы япон. интервенции работал в секретариате **Чан Кай-ши** (см. т. 4). После поражения Гоминьдана в 1949 его брат Ша Вэнь-хань (1908–1964), видный коммунистич. деятель, отговорил Ша Мэн-хая от эмиграции на Тайвань. С 1949 он был проф. в ун-те пров. Чжэцзян (*Чжэцзян дасюэ*, Ханчжоу). В 1950-е Ша Мэн-хай работал в музее пров. Чжэцзян (Ханчжоу), и ему постоянно заказывали вывески для ист. памятников. С 1963 преподавал в Нац. академии изящных искусств (*Чжунго мэйшу сюэюань*) Ханчжоу. Умение держать свое мнение при себе вкупе с его каллиграфич. славой спасло Ша Мэн-хая от преследований в ходе кампании против «правых» в 1957. Врожденная деликатность, усиленная воспитанием и высочайшей образованностью, располагали к нему людей самых разных интересов и взглядов. Ша Мэн-хай становится не только известным на всю страну каллиграфом, но и крупнейшим ученым в этой области. Он написал

20 книг по истории каллиграфии и ее эстетике, к-рые по сей день пользуются высоким авторитетом. В годы **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4) осторожность Ша Мэн-хая и нежелание занимать высокие администр. посты уберегли его от ареста. В течение двух лет был вынужден работать дворником, а сделанные им вывески были сняты с наиб. известных строений. С конца 1970-х кит. пр-во осыпает Ша Мэн-хая почестями. Его назначают почетным директором Ханчжоуского музея и председателем восстановленного в 1979 Силинского об-ва резчиков печатей (*Силин инь шэ*). В 1981 он получает почетные должности вице-председателя вновь созданного Всекитайского союза каллиграфов (*Чжунго шуфацзя сехуй*), председателя Союза каллиграфов пров. Чжэцзян (*Чжэцзян шуфацзя сехуй*), что обеспечивает постоянное присутствие его работ на всех каллиграфич. выставках, а также высокий спрос на его произведения на худ. рынке. Каллиграфия мастера украсила вывески отелей, ресторанов и магазинов в Ханчжоу, свидетельствуя о вкусе их владельцев. В Пекине им была сделана вывеска к известному арт-магазину *Жунбаочжао*. В Шанхае вывеска его кисти помещена перед входом в мемориальный музей **Шэнь Инь-мо**, с к-рым мастера связывала долгая дружба. Именно Ша Мэн-хай получил в 1981 заказ на вывеску для мемориального храма в честь **Ван Си-чжи** (см. **Эр Ван**, также т. 3) в г. Шаосине (пров. Чжэцзян). Многочисл. образцы его каллиграфии были гравированы на скалах по всей терр. Китая. Новые лидеры КПК стратегически точно выделяют тв-во и науч. деятельность Ша Мэн-хая как эталон, необходимый для подъема уровня каллиграфич. подготовки молодежи.

Достоинство произведений Ша Мэн-хая в его редком чувстве гармонии каллиграфич. нормативов прежде всего в почерках *кайшу* и *синшу*. Его техника безукоризненна, что позволяет ему писать в данных почерках с непринужденностью корифеев прошлых ист. периодов. Созданные 90-летним Ша Мэн-хаем произведения свидетельствуют о том, что даже в этом возрасте он сохранял силу и точность в работе кистью. Линия преемственности Ша Мэн-хая в уставе идет от **Чжун Ю** к Со Цзину (239–303), далее к **Лю Гун-цюаню**, Сун Кэ (1327–1387) и Хуан Дао-чжоу (1585–1646). В зрелые годы он сосредотачивается на тв-ве мастеров устава династии Тан (618–907), прежде всего **Янь Чжэнь-цина**. Затем он осваивает опыт письма уставом всех крупных каллиграфов династий Сун (960–1279) и Цин (1644–1911). В результате мастер приходит к универсальному синтетическому стилю, впечатляющему высокой концентрацией худ. опыта и свежестью его воплощения. Все черты идеально сбалансированы. Их неск. плотное расположение компенсируется определенной открытостью окончаний черт. Каждый пластич. элемент энергетически насыщен и выразителен. Всю свою жизнь Ша Мэн-хай пристально изучал наследие «двух Ванов» (*эр Ван*) в почерке *синшу*. Пластика его черт отличается весомостью и крепостью строения. Тушь густого разведения, только изредка разбиваемая прогалами (*фэй-бай*), сохраняет самостоятельность звучания, несмотря на единство со стремительными движениями кисти. Так же как в уставе, композиция всех элементов отличается идеальной собранностью. Каллиграфия Ша Мэн-хая покоряет сочетанием дисциплины и духовной возвышенности, силы и элегантной красоты.

***** Сяньдай шуфа: сянь дай шухуа сюэхуй шуфа шоучжань цзопиньсюань (Современная каллиграфия: каталог выставки произведений каллиграфии, организованной Научным обществом современной каллиграфии и живописи). Пекин, 1986. ****** *Чжу Жэнь-фу*. Чжунго сяньдай шуфа ши (История современной китайской каллиграфии). Пекин, 1996; *Шэнь Инь-мо*. Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Barrass G.S.* The Art of Calligraphy in Modern China. L., 2002; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990.

В.Г. Белозёрова

ШИ ГУ ВЭНЬ

石鼓文

Ши гу вэнь («письмена на каменных барабанах») — древнейшие выгравированные на камне эпиграфические памятники, наиб. известные произведения в истории каллиграфии, хотя дискуссии по их атрибуции ведутся по сей день. «Каменные барабаны» (**ши гу**; см. т. 2) — невысокие округлые камни, напоминающие по форме барабаны, высотой от 60 до 63 см при длине окружности от 169 до 235 см, были обнаружены в нач. VII в. при дин. Суй (581–618) в местности Фэнсян на западе совр. пров. Шэньси. Всего известно 10 «каменных барабанов». На боковых поверхностях камней, как оказалось, были выгравированы стихи, посвященные придворной охоте. Кит. эксперты VII–IX вв. приписывали надписи каллиграфу кон. IX в. до н.э. Ши Чжоу, к-рый по традиции считался изобретателем почерка *дачжуань* (см. т. 3 **«Ши Чжоу пянь»**). В XIX в. было доказано, что стихи сочинены в 768 до н.э. в честь охоты правителя Сян-гуна царства Цинь в эпоху Вост. Чжоу. Т.о., до появления стел (**бэй [4]**) тексты

мемориального характера гравировались, помимо ритуальной бронзы, на «каменных барабанах». В качестве древних реликвий «барабаны» перевозились в столицы последующих династий и размещались в зданиях придворных академий. В ходе этих перемещений третий «барабан» был потерян и в 1113 по поручению имп. Хуй-цзуна (**Чжао Цзи**; прав. 1101–1125) воссоздан заново. Тогда же знаки были инкрустированы золотом, а сами барабаны установлены во дворце императора. После захвата северосунской столицы г. Кайфэн войсками чжурчжэней «барабаны» неоднократно перевозились, а золотая инкрустация была варварски выскоблена. После дин. Юань (1271–1368) «барабаны» перевезли в Пекин. На поверхности камней имеются значительные утраты, кол-во к-рых со временем заметно возрастало. Оттиски с «барабанов» периода дин. Сун (960–1279) содержат 555 читаемых иероглифов из общего числа 730 знаков, тогда как на совр. оттисках отчетливо различимы только 300 иероглифов. Контуры черт испорчены варварским удалением золотых вставок.

Стиль каллиграфии считается показательным для царства Цинь. Он отличается от памятников на бронзе не только материалом, но и крупными размерами знаков. Иероглифы имеют удлиненные пропорции. Формы знаков тяготеют к прямоугольному абрису, хотя прописаны вертикальной кистью, что позволяет кит. знатокам говорить о том, что «внутри округлости содержится квадратность» (*юань чжун дай фан*), т.е. имеет место сочетание техники письма овалом (*юань би*) вертикальной кисти с техникой угла (*фан би*) наклонной кисти. Каллиграфич. стиль собран, лаконичен и монументален. В движениях кисти присутствует особая крепость, сообщающая пластике черт эпическую величественность. Корифеи танской каллиграфии, такие как **Юй Ши-нань**, **Чу Суй-лян**, **Оуян Сюнь**, досконально изучали этот памятник, и именно с их подачи он стал эталоном «древнего совершенства» (*гу мяо*).

***** Шан Чжоу чжи Цинь Хань шуфа (Каллиграфия [периодов] Шан, Чжоу, Цинь и Хань) / Под ред. Ци Гуна. Пекин, 1987. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Фэн Чжэнь-кай*. Чжунго шуфа чжи (История китайской каллиграфии). Тайвань, 1974; *Чжу Жэнь-фу*. Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; Чжунго хуфа цзянь ши (Краткая история китайской каллиграфии) / Отв. ред. Ван Юн. Пекин, 2004; *Шэнь Инь-мо*. Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Chang Leon L.-Y.*, *Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Tseng Yuho*. A History of Chinese Calligraphy. Hong Kong, 1998.
См. также лит-ру к ст. **Ши гу** в т. 2.

В.Г. Белозёрова

ШИНУАЗРИ

Шинуазри, франц. chinoiserie («китайщина»), кит. *чжунго-фэн* («китайское поветрие/просвещение», «китайский стиль/дух»). Стиль, сложившийся в европ. иск-ве XVII–XVIII вв., в основе к-рого лежит многокомпонентный сплав черт, отразивший увлечение Запада Китаем и др. «экзотическими» культурами (японской, индийской, ближневосточной). Название, однако, свидетельствует о преобладании в нем кит. компонента, а также о том, что формирование шинуазри происходило во Франции, после чего стиль распространился в др. западные страны. В широком смысле понятие «шинуазри» означает кит. «присутствие» в культуре. Представляет собой одно из проявлений зап. концепций Востока — ориентализма (кит. *дунфан-сюэ*, букв. «восточная доктрина»).

Внимание к Китаю представителей западной (европейско-средиземноморской) цивилизации, проявленное в древности, вероятно, совпало по времени с открытием Великого шелкового пути. Знакомство Европы с Китаем началось в XIII–XIV вв. с сообщений зап. путешественников, купцов и миссионеров, а глубокое влияние кит. культуры на европейскую относится к XVIII в. Эпоха Великих географич. открытий, положив начало периоду борьбы за господство над морями и право эксплуатировать новые рынки, побудила Европу в XVII–XVIII вв. отнестись к Китаю как торговому партнеру и объекту миссионерской деятельности. Торговля способствовала обогащению сторон, в результате чего нек-рые европ. страны (Англия и Голландия) стали процветающими буржуазными гос-вами, а цинский двор по роскоши и расточительности жизни не имел себе равных на Дальнем Востоке в течение большей части XVIII в. Однако следствия установленных контактов далеко вышли за рамки сугубо практич. интересов.

При произошедшей в XVII–XVIII вв. «встрече» двух принципиально отличных друг от друга мировых культур Китай находился на этапе распада мифологич. картины мира, поддерживаемой существованием ритуала. В Европе же с периода Ренессанса (XIV–XVI вв.) предпринимались интеллектуальные усилия с целью возрождения греко-римской мифологии — общей для зап. народов культурной основы, и они получили новый импульс в эпоху абсолютизма, когда казавшаяся анахронизмом куль-

тура Китая явила пример безграничных возможностей утверждения монархич. идеи в образах традиц. мифологии.

Своеобразие кит. культуры наложило на духовную жизнь Запада отпечаток, отчетливо различимый в филос. и лит. сочинениях франц. просветителей: Ш.-Л. Монтескье (1689–1755), Д. Дидро (1713–1784) и Вольтера (Ф.-М. Аруэ, 1694–1778). Под влиянием миссионеров-иезуитов зап. культурная элита создала утопическую картину идеального Китая, императоры к-рого не только оставались первыми жрецами и земледельцами в своем гос-ве, но также покровительствовали иск-вам и перенимали европ. науч. знания у миссионеров-иезуитов. Тем самым Поднебесная империя оказалась умозрительно противопоставлена Западу как миру утраченной мудрости.

Увлечение Китаем в Европе прошло через ряд этапов (от коллекционирования привозных произведений и копирования их — до стилизаций в русле господствующих направлений зап. иск-ва) и с кон. XVII в. оформилось в стиль шинуазри. Продуктами «китайского стиля» явились новые виды европ. иск-ва, в частности, **лаки** и **фарфор**, усвоенные так прочно, что сам факт заимствований был позабыт. К приобретениям кит. иск-ва XVII–XVIII вв., почерпнутым из европ. источника, относятся технологии масляной живописи и гравюры на меди (офорта), производства **живописных эмалей** (все ст. см. Общ. разд.) на металле и механических часов (**чжунбяо**).

Шинуазри XVII–XVIII вв., образовав сплав с неск. сменявшими друг друга европ. стилями (барокко, рококо, классицизмом), обозначил первую последовательную попытку Запада и Востока найти общий худ. язык и способствовал включению подлинных кит. произведений в европ. худ. систему (что, в частн., проявилось в орг-ции жилых интерьеров и ансамбле костюма). Этот опыт, наиб. продуктивно примененный художниками рококо XVIII в., позднее использовался мастерами модерна (кон. 1880-х — 1914) и ар-деко (1920-е). Поворот, произошедший в мире на рубеже XXI в. и обозначивший сохранение нац. художественных школ, как будто готовых уже бесследно исчезнуть в стихии «интернационального» иск-ва, подтвердил насущный интерес зап. публики к «китайскому стилю», причем не только в его традиционных, но и в «экзотических» формах, навязанных худ. индустрией.

** *Арапова Т.Б.* Китайские расписные эмали XVIII в. с европейскими сюжетами // Научные сообщения ГМИНВ. Вып. 13. М., 1980; *Арапова Т.Б.*, *Кудрявцева Т.В.* Дальневосточный фарфор в России. XVIII — начало XX в. (каталог выставки ГЭ). СПб., 1994; *Джекобсон Д.* Китайский стиль (Chinoiserie). М., 2004; *Жегал Ми Джа.* Воздействие художественной культуры стран Дальнего Востока на европейский модерн (живопись, графика). Автореф. канд. дис. М., 1999; Искусство Картье. Французское ювелирное искусство с 1847 по 1960 гг. (каталог выставки ГЭ). СПб., 1992; Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI — XIX век. СПб., 2003; *Кобзев А.И.* Духовные основы китайской цивилизации // XXXIV НК ОГК. М., 2006, с. 129–133; *Ляхова Л.В.* Мир Запада и миф Востока. Запад и Восток в тематике раннего мейсенского фарфора (каталог выставки ГЭ). СПб., 2007; *Меньшикова М.Л.* Китайские экспортные веера. СПб., 2004; *Науменкова Н.Н.* «Китайщина» и роль дальневосточного искусства в искусстве Франции первой половины XVIII в. // XIII НК ОГК. Ч. 2. М., 1982, с. 204; *она же.* Трактовка китайского костюма в живописи французского рококо // XVII НК ОГК. Ч. 2. М., 1986, с. 125–131; *Неглинская М.А.* Европейские миссионеры в Пекине XVII–XVIII вв. — творцы стиля шинуазри в китайском придворном искусстве // Вестник Московского гос. университета культуры и искусства. М., 2005, № 2, с. 64–71; *она же.* Традиционные китайские украшения и шинуазри (китайщина) в европейских ювелирных украшениях XVIII в. // Научные сообщения ГМВ. Вып. XXII. М., 1996, с. 133–150; *она же.* Производство расписных эмалей в пекинских придворных мастерских XVIII в. // В. М. 2006, № 1, с. 42–52; *Николаева Н.С.* Япония — Европа. Диалог в искусстве. М., 1996; *Сарабьянов Д.В.* Модерн. История стиля. М., 2001; *Фишман О.Л.* Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.). СПб., 2003; *Юнг К.Г.* Йога и Запад. Львов, 1994; Цингун сиян ици (Измерительные проборы западного образца [в собрании] цинского двора). Шанхай, 1999; Цингун чжунбяо чжэньцан (Сокровища собрания стенных и карманных часов цинского двора). Сянган, 1995; Цин-дай гунтин шэнхо (Жизнь цинского двора). Сянган, 1985; *Beurdeley C.*, *Beurdeley M.* Castiglione. Tokyo, 1972; *Beurdeley M.* Porcelain de la Compagnie des Indes. Fribourg, 1974; *Chang Lin-sheng.* Introduction to the Historical Development of Ch'ing Dynasty Painted Enamelware // National Palace Museum Bulletin. Vol. XXV. 1990, No. 4–5; *Curtis E.B.* Cristian Motifs in Chinese Snuffbottles // Arts of Asia. 1982, Jan.–Feb., p. 83–89; *Erdberg E.* Chinese Influence on European Garden Structure. Cambr., 1936; Europa und die Kaiser von China. Fr./M., 1985; *Honour H.* Chinoiserie. The Vision of Cathay. N.Y.–L., 1971; *Howard D.*, *Ayers J.* China for the West. Vol. 1. L.–N.Y., 1978; *Impey O.* Chinoiserie. L., 1977; *Irons N.J.* Export Fans of the South China Coast // Arts of Asia. 1982, Jan.–Feb., p. 125–135; *Jörg C.J.A.* 16th Century Chinese Porcelain in a Delft Context // Oriental Art. Vol. XLIV. 1998, No. 2, p. 33–35; *Le Corbeiller C.* Ch'ing Trade Porcelain. Patterns of Exchange. N.Y., 1974; *Loehr G.* Missionary Artists at the Manchu Court // Transactions of Oriental Ceramic Society. Vol. 34, 1962–1963, p. 51–67; *Medcalf C.J.B.* The Apotheosis of Chinoiserie // Oriental Art. Vol. VI, 1960, No. 3, p. 107–111; *Meier G.* Porzellan aus der Meissner Manufaktur. B., 1981; *Reichwein A.* China and Europe. Intellectual and Artistic Contacts in the XVIIIth Century. N.Y., 1925; *Ronan Ch.E.*, *Oh B.C.* East Meet West: The Jesuits in China (1582–1773). Chic., 1988; *Sullivan M.* The Meeting of Eastern and Western Art. From the XVIth Century to the Present Day. L., 1973; Les Styles Français. P., 1894; *Wincek H.*, *Lowry G.D.*, *Heller A.* Storm across Asia. The Rise and Fall of Empires Genghiskhan and the Mongols. L., 1981; *Yang Enlin.* Chinese Porzellanmalerei im 17. und 18. Jahrhundert. Lpz., 1986.

М.А. Неглинская

ШИСАНЬЛИН

十三陵

Шисаньлин (Тринадцать могильных курганов), др. назв. Динлин (Установленные усыпальницы). Погребальный ансамбль императоров и императриц дин. Мин (1368–1644). Как мемориальный парк, расположенный в 50 км к северо-западу от Пекина (**Бэйцзин**), входит в число сохранившихся садово-парковых ансамблей Северной столицы. Могилы, возводившиеся с 1409, после перенесения столицы из Нанкина в Пекин, на протяжении всего правления дин. Мин, образовали величеств. комплекс архитектурных сооружений и монументальных скульптурных групп, вписанных в природную среду. Комплекс, раскинувшийся на площади 40 кв. км, свидетельствует о грандиозных масштабах стр-ва и традиц. принципах пространственного мышления кит. зодчих.

Ансамбль Шисаньлин включает серию архитектурных сооружений, завершаемую высоким, поросшим соснами холмом и лесным массивом. Мраморная пятипролетная арка (выс. 14, шир. 29 м), образующая парадные ворота, высящиеся на большом расстоянии к югу от гробниц, точно соответствовала расположению горных цепей и подводила к «Дороге духов» — аллее длиной 800 м, обрамленной с двух сторон монументальными каменными статуями. Стражи усопших — 18 парных фигур животных (львов, верблюдов, слонов, единорогов, лошадей), фантастических птиц и людей (воинов и сановников) — обрамляют с двух сторон подступы к погребениям. Погребения включают анфиладу различных сооружений, таких как храм предков, крепостная башня — хранительница таблиц с именами погребенных императоров, насыпной могильный холм и подземный мраморный дворец.

Комплекс сложился на основе давних традиций, восходящих еще к периоду Хань (III в. до н.э. — III в. н.э.). Каждое погребение представляло собой модель своеобр. города, с торжественной дорогой, проходящей по оси север–юг, с воротами, башнями, деревьями и дворцом, расположенным под могильным холмом. Построенный по планировочному принципу гробницы первого минского имп. Тай-цзу (**Чжу Юань-чжан**; прав. 1368–1398; см. т. 4) близ Нанкина, погребальный ансамбль 13 минских императоров отмечен небывалым пространственным размахом. Все погребальные комплексы, раскинувшиеся веером у подножия северных гор Тяньшоушань, объединены в грандиозную композиционную структуру, где все элементы по своей планировке, арх-ре и ритуалам почти идентичны и имеют общий пейзажный фон.

Комплекс был вскрыт и изучен археологами только в 1950-е. Наиб. важные находки обнаружены в подземном дворце имп. Шэнь-цзуна (1573–1620). Музей Динлин официально открыт в 1959.

** *Малявин В.В.* Китай в XVI–XVII вв. Традиции и культура. М., 1995, с. 208–209; Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Пер. с кит. Е.В. Завадской. М., 1969, с. 108; Beijing Glimpses of History. Beijing, 1989, с. 86–89.

Н.А. Виноградова

ШИ-ТАО

石濤

Ши-тао, Юань-цзи, Чжу Жо-цзи, Чжу Чао-цзи, монашеское имя Дао-цзи, прозв. Ку-гуа (Горькая тыква), Ку-гуа хэшан (Монах Горькая тыква), Цзинцзян-хоужэнь (Наследник Цзинцзяна) и др. 1642, Цюаньчжоу, пров. Гуанси, — 1707/1718. Крупнейший художник, поэт и теоретик иск-ва эпохи Мин, выдающийся мастер пейзажа *шань-шуй* («горы и воды») и жанра *хуа-няо* («цветы и птицы»), относится к т.наз. независимым художникам (*цзай-е*), противостоящим офиц. иск-ву (*чжэнтун-пай*), принадлежит к группе «четырех [прославленных] монахов» (**сы сэн**) и школе **Хуаншань-пай**. От **буддизма** склонялся к **даосизму** (обе ст. см. т. 1), оказал значительное влияние на группу независимых художников-интеллектуалов, известную впоследствии как **Янчжоу ба гуай** («восемь янчжоуских чудаков»).

Родственник императорской семьи дин. Мин (1368–1644), после установления маньчж. дин. Цин (1644–1911) принял буд. монашеский постриг. О происхождении Ши-тао свидетельствует прозв. Цзинцзян-хоужэнь, намекающее на роль его предков в умиротворении пров. Цзянси и управлении ею. Ши-тао часто путешествовал, много раз бывал в г. Сюаньчэн (где жил его друг и учитель Мэй Цин, 1623–1697), у знаменитой горы Хуаншань в пров. Аньхой, ставшей источником вдохновения для его поэзии и живописи. Посещал Нанкин, в кон. 1680-х – нач. 1690-х жил в Янчжоу, там удостоился аудиенции имп. Шэн-цзу (девиз правления **Кан-си**, 1662–1722; см. т. 4), к-рый объезжал южные провинции, и в Пекине. Увлечение мастера иск-вом садов вылилось в создание ныне утраченного, но

знаменитого в свое время Сада десяти тысяч камней (Ваньшиюань) в Янчжоу. Среди современников по достоинству его тв-во оценивал лишь узкий круг творч. элиты. Так, крупнейший представитель академич. живописи **Ван Юаньци** (1642–1715), один из «четырех цинских Ванов» (**Цин сы Ван**), почитал Ши-тао первым среди современных ему мастеров Южного Китая.

Известен как создатель трактата «Ку-гуа хэшан хуа юй-лу» («Беседы о живописи монаха Горькая тыква»). Сравнительно небольшой по форме и композиции, трактат выглядит как рук-во для живописцев, освещающее осн. грани ремесла, но в то же время содержит глубокий филос. слой, касающийся творч. процесса и природы живописного иск-ва в целом. Основу рассуждений составляет концепция «единой черты» (*и хуа*) — результат осмысления общих филос. и эстетич. понятий в контексте живописи. Формула «единой черты» (в качестве высшего проявления духа, принципа единства каллиграфии и живописи и даже следа простейшего движения кисти) отражает у Ши-тао понятие об универсальном характере творч. акта, имеющего проекции на всех уровнях: филос., этическом, пластическом и техническом. Обязательным условием тв-ва он считал упражнения в восприимчивости (*шоу* [*3*]), устанавливающей контакт сердца с миром и предшествующей познанию (*ши* [*4*]), т.о., мастер полагал, что тв-во исходит из сердца, постигшего суть явлений. Принцип «единой черты» означал «отсутствие правила, к-рое порождает правило» (*у фа шэн ю фа*). Этот принцип не исключал необходимости глубокого знания традиций, а лишь предлагал художнику выйти за их пределы. По мнению Ши-тао, обладающее постоянными правилами/каноном (*цзин* [*1*]; см. т. 1 **Цзинсюэ**) должно непременно обладать способностью к метаморфозам (*бянь* [*2*]). Т.о. он противопоставил жесткость традиции свободе художника принимать решения, заметив, что желание любой ценой походить на известного мастера равносильно «питанию остатками его супа».

Трактат многократно переиздавался в Китае, переведен на европ. языки; на рус. яз. был переведен с обширными комментариями Е.В. Завадской (1978). Нек-рые исследователи (Линь Юй-тан, Чжан Чэн) считают, что в «Беседах о живописи» отразилась эстетика и философия *чань*-буддизма (см. т. 1 **Чань-цзун**); Фу Бао-ши видит в учении *чань* осн. источник мировоззрения мастера. Юй Цзянь-хуа отмечает «всеохватность» филос. и эстетич. взглядов Ши-тао, отразившую также влияние **конфуцианства** и **даосизма** (обе ст. см. т. 1). Признавая важную роль буддизма в тв-ве Ши-тао, А. Сопер и Вэнь Фэн справедливо полагают, что избрать жизнь в чаньском монастыре художника-аристократа вынудило желание уцелеть в сложившихся полит. обстоятельствах, что подтверждается его словами, приведенными в работе Чжэн Чжо-лу: «Я не способен проповедовать учение *чань*, но осмеливаюсь [как монах] просить милостыню, на к-рую я не имею права. Я довольствуюсь тем, что пишу [то], что хочу, и живу своей живописью».

Самые ранние произведения Ши-тао созданы ок. 1655–1657. Виртуозно владея классич. приемами кисти и туши, он следовал своим теоретич. установкам, преобразовывал живопись предшественников, перемещаясь в тв-ве от одной манеры к другой: от медленного и тщательного письма — к грубоватому и резкому, от кажущейся наивности стиля живописной архаики — к явному экспрессионизму. Его кисть поражает попеременно импульсивной изломанностью линий, тщательностью работы, неожиданной легкостью и мягкой округлостью черт. Калейдоскоп худ. воплощений сопоставим со множеством авторских псевдонимов, и это многообразие, возможно, стало причиной меньшей популярности у современников Ши-тао в сравнении с др. знаменитым монахом — **Чжу Да**, тв-во к-рого по форме было более однородным.

Отд. работы из обширного наследия Ши-тао находятся в Музее Гугун в Пекине, напр., созданный в период его жизни в окрестностях горы Хуаншань вертикальный свиток «Цай цзюй ту» («Разбирая хризантемы», 1671, 206,3×95,5 см, бумага, тушь). Представляющий собой аллюзию на тему стихов знаменитого поэта **Тао Юань-мина (**365–427; см. т. 3), свиток был создан в канун осеннего праздника хризантем (9-го дня 9-го месяца), как свидетельствует авторская каллиграфия в правом верхнем углу композиции. В той же коллекции находится горизонтальный свиток «Шань шуй инь-и ту» («Пейзажи с отшельниками», 1679/1680, 27,7×313,5 см, бумага, тушь), в к-ром перемежаются пять живописных и столько же каллиграфич. фрагментов в трех разных почерках (*кайшу*, *синшу* и *лишу*).

Произведения Ши-тао хранят многие кит. собрания, в т.ч. музеи Янчжоу, Шанхая, Нанкина, Тяньцзиня, Гуанчжоу, пров. Гуандун, а также япон. Музей префектуры Канагава (известно, что тв-во Ши-тао было популярно в Японии). Печати: *Бань гэ хань*, *Дао хэ цянь кунь*, *Дэ вэй цэн ю*, *Дэ и жэнь чжи и у хань*, *Лао тао*, *Сюэ шу хуан тин хуань бай хэ*, *Сюэ шу*, *Сяо шэн кэ*, *Хуа фа* и др.

***** Ши-тао шухуацзи (Собрание каллиграфии и живописи Ши-тао). Т. 1–2. Пекин, 1983; Ши-тао хуасюань (Избранная живопись Ши-тао). Пекин, 1986; Ши-тао шицзе (Мир Ши-тао). Пекин, 1988; *Завадская Е.В.* «Беседы

о живописи» Шитао. М., 1978. ** *Фу Бао-ши.* Ши-тао шанжэнь няньпу (Основные даты жизни мастера Ши-тао). Шанхай, 1948; *Хань Лин-дэ.* Ши-тао юй «Хуа юйлу» яньцзю (Исследования творчества Ши-тао и его «Бесед о живописи»). Нанкин, 1996; *Чжэн Чан.* Чжунго хуасюэ цюаньши (Общая история китайской науки о живописи). Шанхай, 1935; *Чжэн Чжо-лу.* Ши-тао яньцзю (Исследования о жизни и творчестве Ши-тао). Пекин, 1961; *Юй Цзянь-хуа.* Ши-тао Хуа юй-лу (Трактат Ши-тао «Беседы о живописи»). Пекин, 1962; China: The Three Emperors, 1662–1795. L., 2005; *Lin Yutang.* The Chinese Theory of Art. L., 1967; *Soper A.* The Letter from Shi-tao to Pa-ta Shan-Jen // Artibus Asiae. Vol. 29. 1967, 2/3; *Wen Fong.* A Letter from Shi-tao to Pa-ta Shan-Jen and the Problem of Shi-tao's Chronology // Archives of the Chinese Art Society of America. Vol. 13. 1959.

С.Н. Соколов-Ремизов, В.Л. Сычёв

ШИ-ЦЗЫ

獅子

Ши-цзы (устар. *ши-цза*) — «лев», *ши-фо* — «лев Будды». Один из важнейших худ. образов Китая.

Истоки образа восходят к культуре и иск-ву древней Индии, где лев, судя по нек-рым данным, служил одним из символов воинского сословия (касты кшатриев) и самого правителя, что нашло внятное отражение в изобразительном иск-ве. Наиб. ранние известные сегодня скульптурные изображения львов относятся к эпохе Маурьев (IV–II вв. до н.э.), — они украшают капители (навершия) двух мемориальных колонн, воздвигнутых при царе Ашоке (кит. Аюй-ван, III в. до н.э.). На капители колонны из совр. штата Бихар изображена одиночная фигура сидящего льва; а в композиции «столпа» из Сарнатха, самого знаменитого памятника времен Ашоки, капитель образуют четыре смотрящие в разные стороны света и «сросшиеся» спинами полуфигуры (протомы) львов. Именно эта «львиная капитель» из Сарнатха впоследствии стала нац. гербом Индии. Образ льва был воспринят буд. традицией (что, возможно, объясняется принадлежностью Будды Шакьямуни — принца Сиддхартхи Гаутамы к касте кшатриев) и превратился в ней в сугубо религ. символ, передающий внутр. мощь («бесстрашие»), величие и духовное всевластие **Будды** (см. т. 2) и его Учения.

В Китай образ льва проник, скорее всего, на волне распространения на Дальний Восток **буддизма** (см. т. 1), т.е., согласно общепринятой т.зр., в сер. эпохи Хань (III в. до н.э. — III в. н.э.) или, возможно, неск. ранее (см. **Цянь шу**). Первым в кит. иск-ве изображением льва сейчас признана фигура на керамич. рельефе из погребения ок. 2-й пол. I в. н.э., открытого в нач. 1990-х на терр. пров. Шаньдун. Эта фигура содержит ряд деталей (когтистые лапы, оскаленную пасть, хвост и очень условно трактованную гриву), совпадающих с приметами облика льва. Тем не менее манера изображения обычна для зооморфно-фантастических существ др.-кит. иск-ва. Правомерно предположить, что представления китайцев о льве на первых порах строились на основании лит. описаний в индо-буддийских текстах и рассказов чужеземных миссионеров и торговцев, дополненных значительной долей фантазии, чем и объясняется возникновение в кит. культуре образа *ши-цзы* как диковинного животного. Примечательно, что указ. рельеф был частью масштабного панно, состоящего из шести самостоятельных в сюжетном и композиционном отношении плит. На одной из них сохранился орнамент из стилизованных лотосов (*лянь* [*3*]), в к-ром т.о. тоже задействован один из самых распространенных буд. религ. символов. На остальных керамич. плитах представлены фигуры «четырех духов» (*сы шэнь*), фантастич. существ, считавшихся покровителями сторон света. Шаньдунский рельеф доказывает, что образ льва был известен в Китае уже в I в., причем даже в отмеченном особым консерватизмом погребальном иск-ве. Соседство изображений льва и «четырех духов» свидетельствует о том, что образ *ши-цзы* сразу же занял важное место в кит. «бестиарии», став одним из космологич. символов. Китайцы осознали и верховную роль льва в животном мире, на что указывает его терминологич. обозначение — *ши-цзы*, по-видимому, возникшее в кит. яз. в I–II вв.: знак *ши* [*36*] является модифицированным графич. вариантом иероглифа *ши* [*22*], «наставник, учитель».

Во II–III вв. наблюдается дальнейший рост интереса кит. иск-ва к этому образу, чему, возможно, способствовало знакомство китайцев с реальным животным. Сохранились письм. сведения, что в 87 н.э. живой лев был доставлен ко двору в качестве дара правителя царства Юэчжи; в 101 и 133 аналогич. «подарки» поступили из Парфии и Кашгара. Сохранилось неск. погребальных каменных статуй львов, выполненных в двух худ. вариантах. Один характеризуется реалистичностью образа, пример чему — обнаруженные на терр. совр. пров. Сычуань и Шэньси статуи «идущего льва» высотой 160, 167 и 105 см.

Во втором варианте воспроизведен «крылатый лев». Фрагменты подобных скульптур были впервые обнаружены в пров. Сычуань еще в 1914, а в 1962 в уезде Цзясянсянь пров. Шаньдун из земли извлекли неповрежденное изваяние (выс. 124 см), датируемое 147. Судя по географии этих находок, образ «крылатого льва» получил распространение в диаметрально противоположных частях Китая. Вместе с тем он демонстрирует очевидное морфологич. сходство с образом т.наз. химеры (**би-се**), занявшей главенствующее положение в кит. погребальном иск-ве II–III вв. В науч. лит-ре имеется две осн. версии происхождения обоих образов. Одни исследователи доказывают первоначальность возникновения образа «крылатого льва», к-рый имел, скорее всего, чужеземные истоки, восходя к скифскому «зооморфному» стилю или к древнему ближневосточному иск-ву. Имеются в виду скульптуры «крылатых чудовищ» Ассирии и Персии, словесные описания или изображения к-рых на предметах декоративно-прикладного иск-ва могли попасть в Китай из Персии по маршруту Великого шелкового пути. Согласно др. версии, образ «химеры» сложился в самом кит. иск-ве, в к-ром еще в древности обозначилась тенденция к созданию образов «крылатых хищников». Разработанные в древнем Китае иконографич. схемы такого рода существ в определенный момент были перенесены на образ льва.

Отд. упоминания заслуживают и парные каменные изваяния сидящих львов (выс. 91, дл. 102 см), по преданию, выполненные в 210 в качестве дворцовых скульптур. Растущая популярность образа льва в изобразительном иск-ве II–III вв. доказывает, что уже тогда буддизм имел значительно большее влияние в кит. культуре, чем это представляется на материале письм. источников.

Оба худ. варианта образа льва — «реалистический» и «фантазийный», получили дальнейшее развитие в изобр. иск-ве эпохи Шести династий (Лю-чао, III–VI вв.). Первый из них нашел особое распространение в худ. тв-ве китайских гос-в периода Южных династий (Нань-чао, 420–589), к-рые последовательно сменяли друг друга в районах бассейна р. Янцзы после частичного завоевания Китая в нач. IV в. Наиб. примечательным произведением «южного стиля» представляется сохранившееся в окрестностях г. Нанкина двухметровое каменное изваяние «льва» в виде как бы сидящего на корточках диковинного зверя, зажавшего в передних лапах, согнутых на уровне груди, каменный шар. Голова существа, лишь отдаленно похожего на кошачьего хищника, поражает непропорционально огромной пастью и округлыми выпуклыми глазами, напоминающими черты маски *тао-те* в декоре древних бронзовых изделий.

Образ *ши-цзы*, сложившийся в период Южных династий, реализовался и в породе собак, выведенной предположительно в I–III вв. и получившей название *шицзы-гоу* — «львиная собака» (известна в Европе как пекинская болонка, пекинес). Возможно, для создания новой породы был использован генофонд местных декоративных животных — некие «короткие собаки», к-рые, по письм. свидетельствам, существовали в Китае уже во 2-й пол. I тыс. до н.э. Выведение *шицзы-гоу* диктовалось не столько эстетич. соображениями, сколько желанием монархов постоянно иметь при себе живой символ верховной власти, т.е. «львиная собака» служила «заместителем» льва, а ее крохотные размеры лишь подчеркивали величие фигуры императора, к-рому «сам лев едва достает до лодыжек». Из сведений, относящихся уже к более поздним ист. эпохам, в частн. к периоду регентства императрицы **Цы-си** (1862–1909; см. т. 4), когда «львиные собаки» попали в поле зрения европейцев, известно, что они обитали исключительно в имп. дворце, окруженные всевозможными почестями. Называются даже случаи, имевшие место в XV–XVIII вв., их обожествления и почитания в качестве воплощений Будды. Начиная с IV в. *шицзы-гоу* превратились в самостоятельный и популярный объект худ. тв-ва. Известна серия скульптурных изображений «львиных собак» в качестве ритуальных сосудов и фигурных подставок для ламп, уже содержащих характерные признаки данной породы: массивную голову с круглыми глазами навыкате и приплюснутым носом, широкую выпуклую грудь, пушистую «гриву», туловище на коротких, согнутых лапах. Представляется обоснованной т.зр., что во многих произведениях южнокитайского изобр. иск-ва V–VI вв., в т.ч. каменной погребальной скульптуре и композициях на буд. стелах, увековечен образ именно «львиной собаки», благодаря чему в худ. тв-ве того времени окончательно утвердился специфич. вариант иконографии *ши-цзы*.

В иск-ве некитайских гос-в, к-рые существовали в северных р-нах Китая, включая царство Тоба Вэй (Сев. Вэй, 386–534), на всем протяжении IV–VI вв. преобладали, напротив, «реалистические» трактовки льва. К числу наиб. выразительных произведений такого рода относятся каменные изваяния, предположительно украшавшие дворец правителей Тоба Вэй, воздвигнутый в 1-й трети VI в. в г. **Лоян** (совр. пров. Хэнань). В северокитайском иск-ве впервые стал использоваться и образ сидящего льва, воспроизведенный, напр., в парных терракотовых скульптурах (выс. ок. 1 м), датируемых 2-й пол. VI в.

В эпоху Тан (618–907) изваяния львов стали обязательной принадлежностью погребальных скульптурных ансамблей над императорскими усыпальницами. Вначале такие изваяния, видимо, исполняли без соблюдения к.-л. иконографических и семиотических правил. Напр., в погребальном комплексе Чжаомин второго танского императора **Тан Тай-цзуна** (прав. 627–649; см. т. 4), присутствуют две статуи льва. Одна из них (выс. ок. 2 м) представляет собой фигуру «идущего» животного; другая (выс. 160 см) — пластическую композицию, составленную фигурами льва и человека, к-рая, возможно, воспроизводила театрально-танцевальную сцену — «пляску льва» (*у-ши*). Для погребальных комплексов сер. эпохи Тан характерны парные изваяния сидящих львов, помещенные у проходов в стенах, окружающих усыпальницу. Такой «комплект» присутствует в погребальном комплексе Цяньлин, где похоронены имп. Гао-цзун (654–684) и его супруга — императрица **У-хоу** (У Цзэ-тянь, 624–705; см. т. 4).

Одновременно танская монументальная скульптура изображает легко узнаваемых львов. Такой поворот в плане иконографии образа мог быть обусловлено неск. причинами: во-первых, преимуществ. ориентацией танского иск-ва в данном случае на предшествующие ему худ. традиции не Южного, а Северного Китая. И во-вторых, возобновлением опыта общения с живыми львами: как и во 2-й пол. эпохи Хань, такие «дары» поступали к императорскому двору от правителей др. гос-в. Кроме того, утвердившийся обычай вводить скульптуры львов в ансамбли императорских погребений показывает, что за образом *ши-цзы* окончательно закрепилась символич. функция «стража», защитника от злых сил. Неизвестно, использовался ли в эпоху Тан образ льва в светском изобразительном иск-ве. Тем большего внимания заслуживают письм. сообщения о гигантской (выс. 6 м) чугунной скульптуре льва, к-рая была отлита в 954 по приказу правителя гос-ва Позднее Тан (Хоу Тан, 951–960) эпохи Пяти династий (У-дай, 907–960) в ознаменование победы над соседями. Следовательно, в X в. состоялся окончательный «выход» образа льва за пределы буд. культового и погребального иск-ва, что открыло путь для его использования в качестве сюжета мемориальных памятников и светских архит. комплексов.

В эпоху Северная Сун (960–1127) кит. иск-во частично вернулось к фантазийному образу льва, как показывают скульптуры знаменитого моста **Лугоуцяо**, возведенного в 1189–1192 через р. Юндинхэ (в 15 км к юго-западу от ист. части совр. Пекина). Этот мост дополнен каменной резной балюстрадой, образованной 140 столбиками (с каждой стороны пролета), украшенными сверху небольшими белокаменными изваяниями сидящих львов. Все они, различаясь в деталях, воспроизводят общий тип животного, соединяющего иконографич. приметы танских скульптур и южнокитайских изображений «львиной собаки», восприняв от последних подчеркнуто массивную голову с выпученными глазами и квадратной оскаленной пастью. Такой вариант трактовки *ши-цзы* послужил образцом скульпторам последующих ист. эпох, в произведениях к-рых, однако, присутствовали и почти реалистичные изображения льва.

Не позднее эпохи Мин (1368–1644) вошло в обычай использование пары львиных фигур по сторонам входа в любой архит. ансамбль — дворца, храма, гос. учреждения. В композицию обычно входили скульптуры льва и львицы, причем изображение льва, как правило, было дополнено шаром, лежащим под лапой зверя, а фигура львицы окружалась изображениями одного или неск. детенышей. Эта традиция нашла продолжение в арх-ре эпохи Цин (1644–1911), распространившись даже в композиции таких инженерных сооружений, как мосты и лестницы. Скульптурные изображения пары львов были не менее популярны в минском и цинском декоративно-прикладном иск-ве (керамике, резьбе по дереву и камню).

Символич. смысл образа льва, оставаясь в русле уже известных значений, вместе с тем предельно расширился: лев стал олицетворением благородства, чистоты и величия помыслов человека, а также символом мужества, внутр. стойкости и жизненных успехов. В эпоху Цин фигура льва служила офиц. знаком различия военных чиновников I ранга. Тогда же возникло неск. стандартных композиций с участием *ши-цзы*, к-рые, в частн. в народной картине **нянь-хуа**, играли роль благопожелательных сюжетов. К ним относятся, напр., изображения мальчика в об-ве льва (или львенка) либо львенка, забавляющегося с мячом. Первая из этих композиций, построенная на обыгрывании одинакового звучания кит. слов «лев» (*ши-цзы*) и «наставник, учитель» (*ши-цзы* [*1*]), содержит пожелание ребенку стать в будущем наставником наследника престола. Вторая сцена связана с местным поверьем, согласно к-рому, чтобы добыть молоко львицы, обладающее целительными свойствами, нужно бросить львенку мяч, тогда молоко, оставшееся на языке и лапах детеныша, прилипнет к мячу и достанется первому, кто возьмет мяч в руки.

История *ши-цзы* служит одним из самых показательных примеров адаптации чужеземных образов в кит. культуре и их превращения в элемент нац. художественного тв-ва.

** *Алексеев В.М.* Китайская народная картина, М., 1966; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Ставиский Б.Я., Козловский В.А.* Львиная капитель из старого Термеза // Культурное наследие Востока. Проблемы, поиски, суждения. Л., 1985; Вэй Цзинь Наньбэй-чао дяосу (Скульптура [эпох] Вэй, Цзинь и Южных и Северных династий)// Чжунго мэйшу цюаньцзи. Дяосу бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Скульптура). Т. 3. Пекин, 1988; Лю-чао ишу (Искусство эпохи Шести династий). Пекин. 1981; Наньцзин. Нань цзяо фэнцзин миншэн (Достопримечательности южного пригорода Нанкина). Нанкин, 1986; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Цай-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Шаньдун Цзяньи Цзиньцюэшань хуасян чжуань (Керамические плиты с художественными изображениями, [найденные в окрестностях] горы Цзиньцюэшань [на территории уезда] Цзяньи [пров.] Шаньдун) // ВУ. 1995, № 6; Arts of China. Tokyo. Vol. 1. 1969; *Fang C.* Animals and Birds in Chinese Art. Catalogue of an Exhibition at China House. N.Y., 1967; *Luo Zhewen*. China's Imperial Tombs and Mausoleums. Beijing, 1993; *Paludan A.* The Chinese Spirit Road. The Classical Tradition of Stone Tomb Statuary. New Haven–London, 1991; *Segalen V.*, *Voisin G. de*, *Lartique J.* Mission Archéologique en Chine (1914). L'Art funéraire à l'époque des Han. P., 1935; *Siren O.* La sculptures chinoise du V-e au VIX-e cièсle. Vol. 1–4. P.–Brux., 1925–1926; *Williams C.A.S.* Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives. N.Y., 1976.

М.Е. Кравцова

ШИ-ЦЗЫ У

獅子舞

Ши-цзы у, *ши у* — «танец льва», один из самых известных и распространенных кит. танцев.

Существует немало легенд по поводу возникновения этого танца, есть также его региональные варианты. Согласно принятой в наст. время т.зр., танец начал складываться в эпоху Поздняя/Восточная Хань (I–III вв.), после того как кит. двору были присланы в дар живые львы. Вполне вероятно, что опред. влияние на его формирование оказал **буддизм** (см. т. 1). Так, сохранились сведения о литургич. церемонии, во время к-рой из храма выносили статую **Будды** (см. т. 2) и впереди колоны монашествующих шествовал «лев», расчищая дорогу перед Буддой. По одной из легенд, возникновение «танца льва» связывается с битвой, состоявшейся в 460-х. Противник использовал боевых слонов, и кит. воины проигрывали один бой за другим. Тогда было решено напугать слонов с помощью львов, вернее их чучел, поскольку в Китае не было живых львов. Из ткани и др. материалов соорудили подобия огромных львов со свирепо оскаленными мордами и надели их на солдат. Слоны бросились в разные стороны, сбрасывая наездников, давили своих же пехотинцев и, в конце концов, проваливались в ямы-ловушки, заранее подготовленные китайцами. Так императорская армия одержала победу, и с тех пор в войсках было принято исполнять «танец льва» для поднятия боевого духа.

След. этап истории развития «танца льва» связывают с эпохами Суй (589–618) и Тан (618–907). Известно, что в эпоху Суй танец исполняли не только при дворе, но и в народной среде. При Тан его вариант под назв. «У фан ши-цзы у» («Танец львов пяти частей [света]») был включен в список обязательных придворных представлений. Сохранилась скульптурная группа (экспонируется в одном из музеев Синьцзян-Уйгурского автономного р-на), изображающая, по мнению специалистов, «танец льва» того времени. В ней воспроизведена фигура стоящего льва со слегка вскинутой головой и оскаленной пастью. Она дополнена изображениями двух людей, ноги к-рых словно бы выходят из брюха льва. О льве и о «танце льва» повествуется и в стихах знаменитого поэта эпохи Тан — **Бо Цзюй-и** (772–846; см. т. 3), что косвенно свидетельствует о его популярности в VIII–IX вв. Приблизительно с X в., когда «танец льва» получил распространение в разных р-нах Китая, стали возникать его региональные варианты, в к-рых использовались специфические изображения зверя и танцевальные движения. С XIV в. «танец льва» начал устойчиво вводиться в зрелища, исполняемые в честь Праздника весны (*чунь-цзе*), кит. Нового года. Считается, что эта традиция возникла на юго-востоке страны, в пров. Гуандун, и в скором времени тоже повсеместно утвердилась в Китае, т.к., по поверьям, «танец льва» приносил удачу и процветание.

Фигуру льва обычно делают из прутьев, на к-рые натягивают мохнатую золотистую ткань, гриву — из конопли, голову красят в желтый, либо в красный, либо в золотой цвета. «Танец льва» исполняют два человека: передний танцор держит в руках голову зверя, ноги изображают передние лапы льва, др. танцор изображает туловище и задние ноги льва. Оба танцора должны действовать

очень слаженно, чтобы удачно имитировать движения зверя. Но наиб. ответственность лежит на том, кто управляет «головой». Он не только задает направление и ритм, но и дергает за веревочки, находящиеся внутри маски и привязанные к глазам и ушам «льва»: когда глаза закрываются — уши поднимаются, и наоборот. Иногда в танец льва включается игривый и симпатичный «львенок», называемый *шао-ши* («маленький лев»), партию к-рого исполняет один танцор; основного (с двумя исполнителями) «льва» тогда именуют *тай-ши* («великий лев»). Кроме того, в представлении участвует, как правило, еще один танцор, одетый в костюм, имитирующий воинское облачение, с разноцветным шаром в руках. Он дразнит им «льва», к-рый прыгает, изгибается и словно бы играет с мячом. Во время представления нередко также используют столы, стулья, столбы, лестницы; туда «лев» может запрыгивать. Танец сопровождается громом барабанов, гонгов, ударных инструментов, создающих веселое праздничное настроение.

«Танец льва» состоит из набора стереотипных танцевальных движений. Основными являются: 1) *де-пу* (досл. «повалиться») — движение, передающее нападение хищника на свою жертву; 2) *фань-гун* («переворот») — лев «переворачивается» со спины на брюхо; 3) *тао-де* — прыжки; 4) *сао-ян* («чесание») — лев чешется; 5) *гун-си-сю* — «играет с мячом»; 6) *го-тяо-бань* — «перепрыгивает через табуретку»; 7) *шан-лоу-тай* («восхождение на башню») — подъем льва по лестнице; 8) *тяо-чжо* [*1*] — лев «запрыгивает на стол».

Существуют два гл. сценических варианта «танца льва» — *вэнь-ши* (досл. «гражданский/мирный лев») и *у-ши* [*1*] («воинственный лев»). В первом случае лев показывается послушным и спокойным, во втором — агрессивным и быстрым, причем исполнители должны точно передать эти два образа зверя, свойственные им повадки и движения. В танце «мирного льва» всячески подчеркивают его ласковый и игривый характер. В представление часто вводятся танцоры в одеяниях буд. монахов и живые обезьянки. Во время исполнения «танца воинственного льва» танцоры делают большое количество вращений и прыжков, применяют движения из *у-шу* и цирковые трюки, призванные показать мощь и гибкость зверя. Понятно, что танцоры должны обладать качествами гимнастов и быть в хорошей физической форме, т.к. одна лишь маска от костюма может весить до 40 кг.

Гл. региональными вариантами (стилями) *ши у* считают «южный танец льва» (*нань-ши*, «южный лев») и «северный танец льва» (*бэй-ши*, «северный лев»). Первый из них, называемый также *син-ши* [*1*] («проснувшийся лев»), исполняется в провинциях Гуандун, Гуанси и Фуцзянь. Голову льва здесь принято раскрашивать разноцветными красками, брови делать очень широкими и дополнять макушку парой рогов. Во время танца полагается передавать не только движения животного, но и его эмоции — радость, грусть, злость и т.д. Поэтому «лев» то двигается очень быстро, то замирает в к.-н. позе, при этом позы очень точно копируют движения живого зверя. В сценич. арсенале *нань-ши* насчитывается неск. отд. танцев, самым известным из к-рых является «Ши-цзы цай цин» («Лев и овощи», «Лев срывает овощи»); в его названии слово *цай* [*3*] (вместо схожего по написанию и чтению *цай* — «овощи») является омонимом слова «богатство» (*цай* [*2*]). В овощи кладут монеты и к чему-нибудь их подвешивают. Во время танца «лев» должен достать эти овощи с монетами и кинуть тому, кто подвесил. Если поймает, его ждут удача и богатство. Др. вариант: к бамбуковому шесту, на высоте ок. 10 м над землей, подвешивается мешочек с монетами. К шесту прислоняют лестницу, по к-рой предстоит взобраться «льву». Схватив заветный мешочек, он стремительно спускается, выполняя различные акробатич. трюки. Все действия исполняются, как правило, под аккомпанемент трех различных барабанов. Отд. действо, сходное с ритуалом и называемое *дянь-цзин* («рисование зрачков»), практикуется при первом выводе на сцену вновь сделанного «льва»: на его морде прямо при публике рисуют красной краской глаза, и т.о. он «оживает».

«Северный танец льва» исполняют в центр. (к северу от р. Янцзы) р-нах Китая. Голову «льва» здесь принято делать из дерева и так, что уши, глаза и челюсти могут двигаться. Танцоры надевают штаны такого же цвета, как и ткань для фигуры «льва». Гл. музыкальным инструментом выступает гонг, звук к-рого тоже вторит танцевальным па.

Самостоятельные варианты «танца льва» существуют в Шанхае и Пекине, причем даже в отдельных р-нах. В Шанхае наиб. самобытными и популярными танцами считаются «Тяо ши-цзы» («Прирученный лев») и «Шоу ши-цзы» («Ручной лев»). Первый — это танец р-на Чунмин, и в нем воспроизводится сцена пожирания львом ребенка. Происхождение этого танца объясняется в местных легендах так: некогда там обитало водяное чудовище, внешне очень похожее на льва, к-рое каждый год появлялось во время весеннего паводка и пожирало домашний скот и даже людей. Отчаявшись с ним справиться, местные жители решили принести ему в жертву ребенка: его бросили в воду там, где появлялось

чудовище, после чего оно больше никогда не нападало на людей. Исходно ритуальный характер танца выдает время и порядок его исполнения: в 15-й день 1-го месяца нового года. Причем вначале танцоры, взяв костюм льва, посещают буд. монастырь, где зажигают две красные свечи перед статуей Будды. Затем, надев костюм льва, совершают 12 поклонов перед монастырем и начинают танец, вновь имеющий особое назв. «Цзе ши-цзы» («Лев, [получивший] аудиенцию»). Только после этого исполнители могут давать представления в др. местах. А по их завершении должны вернуться к монастырю, чтобы совершить ритуал благодарения Будды за удачно прошедшее выступление — «Сун ши-цзы» («Ниспослание [блага на] льва»). Период исполнения «Тяо ши-цзы» — с 15-го числа 1-го месяца по 2-е число 2-го месяца. Используется специфич. изображение льва — с очень длинными и узкими, похожими на утиный клюв, губами и выпуклыми глазами, что делает его похожим, по поверью, на водяное чудовище. Танец отличается медленностью и плавностью движений.

По поводу возникновения танца «Шоу ши-цзы» (др. назв. «Ши-цзы дэн», «Лев-факел») рассказываются две различные истории, к-рые и обусловили столь разные его названия. Согласно одной из них, императору дин. Тан приснился лев зеленого цвета, сидящий у ворот храма. Проснувшись, он приказал отыскать этого диковинного зверя, но никто не смог этого сделать, за что множество чиновников и слуг были казнены. Боги, узнав о гибели ни в чем не повинных людей, ниспослали императору зеленого льва, но едва тот погладил зверя, как он исчез. Правитель тяжело заболел с горя, и никто не знал, как ему помочь. Тогда один из подданных принес императору искусств. зеленого льва, к-рого сделал для него, и тот от радости сразу выздоровел. По др. версии, танец напоминает о событиях в Шанхае 1911 (после низложения дин. Цин), когда полиция разогнала ликующую толпу, а танцоры, исполнявшие «танец льва», в знак протеста сняли сценические костюмы и подожгли их. Этот танец характеризуется насыщенностью резкими движениями — вращениями, прыжками и разворотами. Т.к. улицы старого Шанхая были очень узкими, шаги во время танца делали маленькими, иногда «лев» даже двигался боком либо делал два шага вперед и один назад, — все эти движения сохранились и используются в танце и сегодня. Выделяются три вида «Шоу ши-цзы» — *вэнь*, *у* [*2*] и *кань*. В данном случае *вэнь* обозначает прохождение танцоров по улицам города, *у* [*2*] — представление на площади. *Кань* — это самостоят. танец, не зависящий от места его исполнения. Танец «Юнь пай тай ши-цзы» («Великий лев [с] облачными табличками») изначально был связан с поклонением предкам. Определенной спецификой отличаются и шанхайские костюмы «льва»: его голову обычно делают из разноцветной ткани и бамбука, туловище — из плотной ворсистой ткани, голова и задняя часть тела держатся на спец. палках, к-рыми манипулируют танцоры. В раскраске «льва» преобладают голубой, зеленый, красный и серебряный цвета, что должно напоминать о странной масти диковинного животного эпохи Тан. Часто «лев» в лапах держит шар, иногда в фигуру животного, а также в голову и хвост кладут свечи. В зависимости от их величины и конструкции костюмы могут весить от 15 до 40 и даже 50 кг.

В Пекине «танцы льва» исполняются одним или, чаще, двумя танцорами. Причем нередко танцуют «лев с львицей», в этом случае самец обычно голубого цвета, а самка — желтого. Именно в Пекине, бывшем столицей империй Мин и Цин, дольше всего сохранялся придворно-ритуальный характер «танца льва». Известно, напр., что он был включен в торжества по поводу 60-летия императрицы **Цы Си** (см. т. 4). В Пекине могут одновременно и в одном месте исполнять неск. вариантов «танца льва», и такое представление именуется «Собранием львов» («Ши-цзы хуй»). С худ. точки зрения интересны совпадения облика пекинского «льва» с трактовками этого животного, утвердившимися в офиц. изобразительном иск-ве имперского Китая и нашедшими воплощение в столичной скульптуре: с массивной головой, большими выпуклыми глазами и оскаленной пастью, к-рые придают изображениям грозный вид. К голове «львиного костюма» обычно прикрепляют медные колокольчики (от 7 до 30 штук), что значительно утяжеляет маску — она может весить до 35–40 кг. Туловище может быть сделано из абсолютно гладкой ткани или, напротив, имитировать длинношерстную шкуру. К перечисленным выше действиям во время танца добавлены специфич. трюки — «лев переправляется через мост», «лев купается в воде». Из районных вариантов пекинского «танца льва» наиб. своеобразием отличаются «Туншань тай ши» («Туншаньский великий лев») и «Байчжифан тай ши» («Великий лев [квартала] Байчжифан»). Происхождение первого из них связывают с р-ном Дунчэн и местным обрядом вызывания дождя, к-рый входил в новогодние торжества (исполнялся в 3-й день 1-го месяца). Танец характеризуется тщательностью передачи эмоций и поведения животного, сопровождаемой звоном колокольчиков на его голове в зависимости от характера движений. Нек-рые движения «льва» исполняются так, что они больше похожи на повадки домашних животных — кошки или даже собаки, и тогда «лев» неожиданно

превращается в смирного и безобидного зверя. Квартал Байчжифан был местом сосредоточения бумажных мастерских, и там было принято справлять день рождения (17-й день 3-го месяца) легендарного изобретателя бумаги — Цай Луня (ок. 63 — ок. 121), в честь к-рого исполнялся спец. «танец льва». Главной его особенностью является изображение животного в амплуа грозного зверя.
В наст. время «танец льва» исполняют не только во время календарных праздников или массовых народных гуляний. Его могут заказать для свадебных и др. торжеств, напр., по случаю открытия нового магазина. Известны случаи его исполнения у постели тяжелобольного (в пров. Аньхой) и на похоронах (пров. Шаньдун). Подобные прецеденты доказывают, что «танец льва» далеко не утратил своей религ. символики и по-прежнему наделяется в массовом сознании магич. свойствами — приносить удачу, защищать людей от злых сил.

** Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. М., 1985; *Чжу Мэй.* У ши, у лун (Танец льва, танец дракона). Пекин, 2009; Чжунго миньцзу миньцзянь удао цзичэн (Полное собрание китайских народных танцев). Пекин, 1993.

А.Б. Вац

ШУЙ ХУА

Шуй Хуа, Чжан Шуй-хуа. 1916–1995. Известный кинорежиссер. Учился театр. мастерству в Шанхае. В 1949 поставил (вместе с Ван Бинем) первый фильм «Баймао нюй» («Седая девушка»; драма девушки 1930-х, к-рая была куплена помещиком в наложницы). Др. фильмы: «Туди» («Земля»), «Линьцзя пуцзы» («Лавка Линя»), «Гэмин цзятин» («Семья революционера»; приз в Москве), «Лехо чжун юншэн» («Бессмертие в пламени»), «Шан ши» («Скорбь по ушедшей»).

** Дандай чжунго дяньин (Современное китайское кино). Т. 1–2. Пекин, 1989.
См. также лит-ру к ст. **Чжун Дянь-фэй**.

С.А. Торопцев

ШУ ТИ

Шу ти — каллиграфические почерки. Термин выражает принцип телесности в иск-ве кит. каллиграфии. Иероглиф *ти* [*1*] («тело») традиционно включается в названия полиграфич. шрифтов, к-рые по своим формам восходят к рукописным почеркам. Генезис каждого почерка был сложным и имел длительную историю. Исследование истории возникновения отд. видов почерков затрагивает большое число весьма дискуссионных утверждений, общепринятых в каллиграфич. традиции, но плохо согласующихся с новейшими археологич. открытиями. Эта актуальная тема все еще слабо освещена в науке.
Выразителем каллиграфич. пластики является линия, визуализирующая движение и организующая динамику композиции в целом. Каллиграфич. эстетика оперирует понятием «черта» (*хуа* [*4*]), посредством к-рого описываются пластич. элементы иск-ва каллиграфии. Кит. черта не тождественна зап. штриху. Если последний у европейцев ассоциируется с частью бесконечной линии, то кит. черта репрезентирует пластич. целостность конкретного пространственно-временного образования, обладающего всей полнотой бытия. Штрих в зап. графике и каллиграфии условно обозначает символические, вымышленные или реальные формы, в то время как в кит. каллиграфии, в отличие от письменности, черта непосредственно манифестирует определенные духовно-энергетические состояния, минуя их знаковую формализацию.
Кит. черта имеет пять основных пластических ипостасей, варьирующихся в зависимости от конкретных видов почерков. Каждый из пяти типов черт представляет вариант пластич. архетипа, задающего координаты пространственно-временного континуума: 1) «горизонтальная черта» (*хэн хуа*) выражает пластич. движение, размечающее симметрию верхней (небесной) и нижней (земной) зон, прошлое, с к-рым в кит. космологии связывается верх, и будущее, с к-рым ассоциируется низ; 2) «вертикальная черта» (*чжи хуа* [*1*]) репрезентирует пластич. движение, размечающее симметрию боковых зон: восточной (начало дня) и западной (завершение дня); 3) «откидные черты» (*пе, на, тяо*) создают пластич. движение, размечающее промежуточные пространств. координаты и соответствующие им векторы перемещения во времени; 4) «точка» (*дянь* [*3*]) выражает движение без изменения пространственно-временных ха-

рактеристик; 5) «крюк» (*гоу* [*1*]) связан с пластич. движением перехода по координатным векторам. Каллиграфич. почерки представляют собой варианты трактовки пластики черт и способов их композиц. объединения в пределах иероглифа и столбца знаков.

Появление того или иного вида почерка было тесно связано с развитием каллиграфич. инструментария, но зависимость от материалов не была жестко определяющим фактором. Достаточно часто почерки, предназначавшиеся для гравировки в твердых материалах, исполнялись кистью на бумаге, и наоборот. Практически любой гравировке предшествовало прописывание кистью. Если на начальных этапах формирования того или иного почерка свойства каллиграфич. инструментария играли одну из ведущих ролей, то по мере становления конкретного почерка именно пластич. задачи влияли на развитие каллиграфич. материалов.

На вопрос о том, сколько всего в Китае было создано каллиграфич. почерков, даже кит. специалисты затрудняются ответить однозначно. Это связано с тем, что значительное число упоминаемых в старинных трактатах терминов в наши дни не поддается уточнению. Всегда, начиная с эпохи Чжоу, каллиграфич. почерки развивались в двух параллельных режимах. Первый пластич. режим был ориентирован на вариации линеарной графики черт и точек, обозначавших элементы, входящие в состав иероглифов. Второй орнаментальный режим допускал введение в графику иероглифич. черт дополнительных орнаментальных элементов. Западные ср.-век. заглавные буквы являются наиб. представительными примерами развития в режиме второго типа. В кит. каллиграфии к нему относятся упоминаемые в трактатах почерки: «комариных лапок» (*вэнь-цзяо-шу*), «черепах» (*гуй-шу*), «солнц» (*жи-шу*), «облаков» (*юнь-шу*), «головастиков» (*кэ-доу-шу*) и т.д. — всего до сотни наименований. Понятно, что возможное кол-во орнаментальных почерков столь же многочисленно, как и кол-во орнаментальных мотивов. Потребность в привнесении последних в форму письменного знака возникала как в связи с гос. символикой, так и сообразно с ритуально-магическими целями. Если бы кит. каллиграфия замкнулась в своем развитии в рамках данного орнаментального режима, то ее статус среди пластич. искусств был бы столь же невысок, как и на Западе, где каллиграфич. орнаментика эволюционировала в зависимости от смены крупных худ. стилей.

Пластич. режим сориентировал формирование каллиграфич. почерков на энерго-динамическую выразительность линеарных форм. При этом уже во 2-й пол. I тыс. до н.э. обозначилась триада иерархически ведущих скоростных режимов, в диапазонах к-рых происходило и продолжает происходить магистральное развитие каллиграфич. пластики. Данная триада состоит из почерков медленного письма (*цзягу*, *цзиньвэнь* [*1*], варианты *чжуаньшу*), почерков среднескоростного письма (протоустав *лишу*, устав *кайшу*, полуустав *синшу*) и почерков быстрого письма (*цаошу*). Если в эпоху династий Шан–Чжоу ведущими были почерки медленного письма, то начиная с дин. Тан (618–907) почерки среднескоростного письма устойчиво занимают центр. положение в традиции.

Почерк *цзягу* получил свое название по надписям на нижних щитках панцирей черепах и лопаточных костях скота, к-рые использовались в практике гадания в эпоху дин. Шан-Инь (XVI–XI вв. до н.э.). В большинстве случаев иероглифы гравировались после их предварительного прописывания кистью. В эпоху Чжоу гадание на костях и панцирях перестает практиковаться, забывается и данный вид почерка. Крупные археологич. открытия 1-й пол. XX в. в Аньяне возрождают интерес каллиграфов к этому почерку, и он быстро обретает широкую популярность. Каллиграфы XX в. стали воспроизводить кистью на бумаге усилие нажима резца при работе по твердому материалу. В почерке *цзягу* черты преимущественно прямые и с заостренными окончаниями. Все повороты линий отличаются прямоугольностью очертаний. Различия в толщине черт минимальны. Техника письма скрытая, а скорость ведения кисти очень медленная, что требует особо пристального контроля за тушью. Все динамические эффекты удерживаются внутри. Энергетика знаков должна достигать макс. концентрации. Внутр. пространство знаков более значимо, чем внешнее. Ограничений в разнообразии форматов знаков и их масштабов не существует. Пластика знаков непосредственно связана с изобр. формами графики пиктограмм. Работа в этом почерке требует высокой концентрации и развитых медитативных способностей.

Почерк *гувэнь* возник одновременно с *цзягу*, но существовал и после падения дин. Шан на протяжении всего периода дин. Западная Чжоу (XII/XI вв. до н.э. – 771 до н.э.). Почерк предназначался для надписей на ритуальной бронзе. Иероглифы гравировались в отливочной форме и выплавлялись вместе с изделием. Помимо прямых линий мн. черты имеют овальные конфигурации, а прямоугольные очертания отсутствуют. Черты, как правило, широкие и короткие. Стандартизация в написании иерог-

лифов еще не выработана, и каждый знак занимает пространство, соответствующее числу составляющих его элементов. Формат знаков тяготеет к квадрату. Этот почерк к рубежу н.э. полностью вышел из употребления как род письма, но возрождается при дин. Сун (960–1279) как самый древний вариант каллиграфич. пластики и вплоть до наших дней любим каллиграфами разных направлений. При письме кистью техника ее ведения скрыта. Скорость движения кисти небольшая, но не столь медленная, как в *цзягу*. Вся динамика черт полностью сконцентрирована внутри пластики знаков, что сообщает им чрезвычайную монументальность даже при небольших размерах. Древние произведения этого стиля по своей энергетике считаются наиболее емкими и сильными. Столбцы знаков располагаются настолько близко друг к другу, что все пространство надписи покрывается ими равномерно и густо. Изобр. основа графики знаков выявлена отчетливо и играет важную роль в образном содержании каллиграфич. произведения. В написании иероглифов допускаются авторские вариации.

Почерк *дачжуань* («старшая *чжуань*») формируется в период дин. Восточная Чжоу (771–221 до н.э.) и имеет много вариантов как функционального, так и регионального происхождения. Почерк в первую очередь связан с ритуальными бронзовыми изделиями, поверхности к-рых покрываются большими по объему текстами. Иероглифы не отливаются вместе с сосудами, а гравируются после отливки. Нередко углубления инкрустируются золотом или серебром. Известны и памятники почерком *дачжуань* на камне. До археологич. открытий 2-й пол. XX в. считалось, что пластич. программа почерка формировалась под влиянием техники гравировки. Однако археологич. памятники с письменами на каменных ножах, деревянных планках и шелке, датируемые серединой и третьей четвертью I тыс. до н.э., дают основания не соглашаться с подобной т.зр. При последующих династиях каллиграфич. стиль эпохи Восточная Чжоу получит обобщенное наименование почерка «старших печатей», и знатоки будут различать до шести и более его вариантов. Во всех пластич. версиях почерка *дачжуань* отсутствует строгая унификация в написании иероглифов. Размер знака зависит от кол-ва черт, но их толщина делается все более равномерной по сравнению с периодом Западная Чжоу.

В период дин. Цинь (221–207 до н.э.) проводится реформа письменности, в результате к-рой появляется новый вариант почерка — *сяочжуань* («младшая *чжуань*»). В отличие от предшествующего варианта все знаки, независимо от числа черт, вписываются в унифицированный вертикальный формат, и композиция знаков подчиняется вертикальной доминанте. Иероглифы располагаются стройными столбцами, расстояние между к-рыми варьируется в достаточно большом диапазоне. Написание иероглифов строго стандартизировано. Композиц. построение упорядочено. Черты прописываются ровными, одинаковыми по толщине линиями. В зависимости от их характера черты называются «нефритовыми жилами» (*юй цзинь чжуань*) или «железной проволокой» (*те сянь чжуань*). В пластике черт преобладают овалы, к-рые приобретают правильные симметричные формы. При дин. Мин (1368–1644) каллиграф Чжао Хуань-гуан (1559–1625) разработал версию почерка, получившую назв. *фэй-бай-чжуань* («*чжуань* летящего белого») или *цаочжуань* («скорописная *чжуань*»). Почерк требует особой технич. виртуозности, т.к. для создания прогалов белого фона необходимо вести кисть с большей, чем обычно, скоростью, сохраняя при этом относительно равномерную толщину черт, что чрезвычайно сложно при прописывании овалов. Почерком *чжуаньшу* гравировали печати, из-за чего сам термин *чжуань* [*3*] стал синонимом оттисков печатей. Техника письма почерком *чжуань* [*3*] требует строго отвесного положения кисти и постоянной центровки ее кончика. Скорость ведения кисти медленная. Внеш. динамика черт сводится к минимуму, что обеспечивает возможность для энергетич. накоплений. За счет удлинения пропорций знаков в *сяочжуань* баланс внешнего и внутреннего пространства в композиции пластических тем отчасти выравнивается. Композиция черт должна быть хорошо уравновешенной и устойчивой. Почерк *чжуаньшу* демонстрирует чистоту линеарного пластич. мышления, и именно в нем кит. специалисты усматривают источник худ. решений всех остальных каллиграфич. почерков. Условность в передаче изобр. символов достигает такой степени, что можно говорить о начале автономии пластич. движения в иск-ве каллиграфии. Почерк обладает действенными, стабилизирующими психику установками.

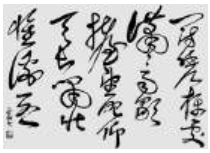
Протоустав *лишу* оформляется в период Цинь; авторство приписывается реальному ист. лицу Чэн Мяо (III в. до н.э.), к-рый, согласно традиции, вместо письма вертикальной кистью в «технике овала» (*юань би*) применил наклонную кисть в «технике угла» (*фан би*), что позволило ему разработать новую пластику штриха. Роль Чэн Мяо, вероятнее всего, свелась к систематизации приемов делового письма кистью на бамбуковых планках конца эпохи Чжоу. Это первый каллиграфич. стиль, в к-ром раскрылись возможности техники письма наклонной кистью с изменением нажима. Почерк возник

в целях упрощения процесса письма при делопроизводстве. В протоуставе композиция черт вписывается в горизонтальный формат. Конфигурация черт отражает потребности в более скоростном ведении кисти: овалы приобретают прямоугольные очертания, ранее слитно прописываемые формы теперь разъединяются на отд. черты. В пределах каждой черты скорость и нажим кисти становятся неравномерными. В протоуставе каллиграфы впервые сделали зримым чередование энергетич. наполнения и отдачи в процессе движения кисти. Черты с длинной правосторонней отмашкой дополнительно подчеркивают горизонтальную доминанту в пространств. композиции протоустава. Протоустав — сугубо нормативный почерк с действенными дисциплинирующими установками. Но письмо им не требует такой напряженной концентрации, как *чжуаньшу*. Связь с изобр. основой графем становится все более отдаленной.

Устав обозначается тремя терминами: *кайшу*, *чжэншу* («правильный почерк») и *чжэньшу* («истинный почерк»). Формирование уставного почерка представляет собой весьма спорный вопрос в истории кит. каллиграфии. Изобретателями уставного письма авторы трактатов называют ученого II в. Лю Дэшэна и его учеников, но первым каллиграфом, превратившим устав в крупное худ. явление, считается **Чжун Ю**. Распространение устава стимулировало совершенствование изготовления кистей и бумаги. Тем не менее наиб. прославленными памятниками этого стиля являются надписи на стелах (**бэй [4]**) и скалах. Формат знаков в уставе квадратный. Все иероглифы одного размера. Толщина черт передает нажим кисти. Техника работы кистью балансирует между открытостью и закрытостью ее движений. Последовательность письма и сами формы черт строго определены правилами. Их точное выполнение обеспечивает оптимальный баланс энергетич. наполнения и отдачи в процессе движения кисти. В уставе найдено равновесное соотношение внеш. и внутр. пространства знаков. Пластич. программа устава настолько гармонична, что способна оказывать сильное психотерапевтич. воздействие независимо от уровня каллиграфич. подготовки пишущего. С устава начинается обучение кит. письменности и каллиграфии; к нему обращаются многие корифеи каллиграфии в конце жизни, ибо достижение в нормативных параметрах устава внутр. свободы считается высшим достижением творч. пути мастера. Почерк *кайшу* является основой для многочисл. типографских шрифтов.

Генезис полуустава *синшу* не менее проблематичен, чем устава. Археологич. памятники IV–I вв. до н.э. показывают наличие целого ряда промежуточных вариантов письма, практиковавшихся рядовыми писцами, на основании к-рых мастера II–IV вв. разработали сокращенный вид почерка, к-рым созданы наиб. прославленные памятники в истории кит. каллиграфии. Корифеем этого почерка считается **Ван Си-чжи** (см. **Эр Ван**; также т. 3), в IV в. осуществивший подлинный прорыв в развитии полуустава. Значение этого каллиграфа подтверждает и то обстоятельство, что ни один из археологич. памятников, обнаруженных по сей день, не приближается по своему качеству к копиям с его произведений. Установка на стиль Ван Си-чжи в полууставе культивировалась в придворных кругах всех правивших в Китае династий. В полууставе доминантна вертикальная ось. За счет слитного прописывания нек-рых черт значительно возрастает скорость письма. Четкая сбалансированность устава смещается в сторону внеш. динамики и энергетич. раскрытия. Но эти нарушения не кардинальны. В полууставе обычно соблюдается единый размер знаков с небольшими вариациями. Каллиграф должен уметь выдерживать баланс между хаотичными и упорядоченными формообразованиями, а также создавать разнообр. гамму переходов от одних к другим. Техника письма также строится на переходах от видимых приемов письма к закрытым. Толщина черт является сферой творч. импровизаций каллиграфа, как и решения о том, какие элементы прописывать сокращенно, а какие полностью. Пиктографические истоки форм иероглифа становятся почти неузнаваемыми. Индивидуальность каллиграфа раскрывается в умении совмещать крайние пластич. приемы и в его способности контролировать проявления спонтанных импульсов.

Традиц. мнение приписывает разработку скорописного почерка некоему Ши Юю, чиновнику при императоре дин. Западная Хань (206 до н.э. —25 н.э.) Юань-ди (прав. 48–33 до н.э.). На основе протоустава и почерка *чжуаньшу* Ши Юй якобы создал систему сокращений. Все оригиналы Ши Юя давно утрачены. Скорее всего, его нововведения обобщали практику чернового письма, развитую в среде рядовых писцов, о чем свидетельствуют археологич. находки надписей на деревянных планках, представляющие собой отчеты чиновников. К III в. данный почерк полностью оформился в вариант т.наз. регулярной скорописи (*чжанцао*), когда каждый иероглиф смотрится отдельно, но внутри знака все черты прописываются без отрыва кисти и с сокращением элементов. При этом во мн. знаках последняя черта (обычно откидная вправо) прописывалась, как в почерке *бафэнь*, с удлиненной отмашкой. Первым крупным мастером скорописи считается **Чжан Чжи** (II в.), к-рый стал соединять в едином росчерке не только черты внутри одного знака, но и соседние иероглифы, положив тем



самым начало т.наз. безумной скорописи (*куанцао*). В скорописи большинству черт придаются овальные конфигурации, истоки к-рых восходят к почерку *чжуаньшу*. Почерк *цаошу* самый высокоскоростной и наиб. открытый вариант каллиграфич. пластики. Кисть в скорописи движется стремительно, широкими махами, охватывая крупные участки фона. Из-за высокой скорости ведения кисти тушь не успевает прокрашивать черты полностью, и образуются прогалы «летящего белого» (*фэй-бай*). В варианте *куанцао* различие между внутр. пространством знака и фоном нередко пропадает вовсе. Энергетика знаков полностью проявляется вовне через активную и непрерывную динамику черт. Задача каллиграфа — выразить гармонию хаотичных форм. Степень нормативности минимальна, что позволяет как угодно менять размеры соседних иероглифов. Формат знаков преимущественно вертикальный и нередко имеет удлиненную конфигурацию. Узнать в скорописных росчерках исходный изобр. символ пиктограммы практически невозможно. Скоропись требует от каллиграфа сильного эмоционального возбуждения. Мастера в процессе творч. акта нередко впадают в транс, производят громкие выдохи и выкрики.

Различие почерковых программ имеет глубокий и принципиальный характер. Профессиональная поговорка каллиграфов гласит: «Устав будто стоит, полуустав как бы шагает, скоропись словно бежит». Ни один из почерков в отдельности не охватывает всех параметров каллиграфич. эстетики. Только совокупность всех почерков репрезентирует генеральные направления развития каллиграфич. пластики на разных этапах ее истории.

В практике крупных мастеров часто соединяются две почерковые программы — на равных основаниях или с доминирующей ролью одного из почерков. При совмещении почерков каллиграфы исходят из притяжения или отталкивания их пластич. программ. Наиб. распространены след. два варианта: *синкай* («полууставной устав») и *синцао* («полууставная скоропись»). Существует также почерк *лисин*, соединяющий протоустав с полууставом. Широкое распространение синтезированных почерков начинается с дин. Сун и далее является постоянным фактором развития каллиграфич. традиции. Вариантом синтезированного почерка можно считать «почерк стел» (*бэйшу*), в к-ром устав соединен с протоуставом. Синтезированные почерки надо отличать от практики «аранжировки» основного почерка конкретного произведения пластическими нюансами др. почерков. Знатоки судили о мастерстве каллиграфа по числу задействованных им пластич. ассоциаций с др. почерками. В этих перекрестных связях не было никаких ограничений и норм, кроме требований к органичности соединения сразу неск. почерковых программ. Чем парадоксальнее набор пластич. нюансов, тем выше ценятся достижения каллиграфа. В свою очередь, мастера всегда могли рассчитывать, что найдутся знатоки, способные расшифровать составляющие пластич. рецептуры их стиля.

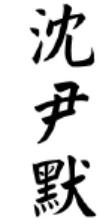
Набор пластич. почерков охватывает осн. спектр психологических типов и предоставляет каллиграфам необходимую для их творч. самореализации свободу выбора. Выдающееся качество худ. формы достигалось только в том случае, когда мастер точно идентифицировал себя с соответствующим ему типом почерка и развивался именно в нем. Зачастую смена приоритетного почерка обозначает крупные вехи в творч. биографии мастера. Вместе с тем многие каллиграфы стремились к совершенству сразу в неск. почерках, т.к. для них это было способом открытия «иного себя» (разных сторон собств. натуры). Преимуществ. интерес к к.-л. из почерков в отдельные ист. периоды зачастую определялся психофизиологическими особенностями конкретной личности, способной в силу своей гениальности увлечь за собой большое число последователей. Если творч. импульс лидера совпадал с ведущим настроением эпохи, то доминирование определенного набора почерков характеризовало династийный этап в целом.

Почерки выполняют роль установочных худ. программ, в параметрах к-рых реализуются конкретные творч. акты. Пластич. возможности почерков ограничены семантикой иероглифических знаков, но последняя не определяет содержание худ. образа в иск-ве каллиграфии. В каждом творч. акте почерковые константы наполняются авторскими смыслами. Поскольку эти константы выражают нац. пластические архетипы, при культурных заимствованиях передаются только их внеш. признаки.

** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература – каллиграфия – живопись: к проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М., 1985; *Ван Дун-лин.* Шуфа ишу (Искусство каллиграфии). Ханчжоу, 1986; *Фань Жэнь-ань, Ли Чжи-сянь.* Шуфа цыдянь (Каллиграфический словарь). Нанкин, 1990; *Фэн Чжэнь-кай.* Чжунго шуфа чжи (История китайской каллиграфии). Тайвань, 1974; Чжунго шуфа да цзыдянь (Большой иероглифический словарь каллиграфии) / Под ред. Линь Хун-юаня. 6-е изд. Сянган, 1983; Чжэнь син цао да цзыдянь (Большой иероглифический словарь почерков *чжэнь, син* и *цао*). Чанша, 1990; *Яо Гань-мин.* Хань цзы юй шуфа вэньхуа (Китайская иероглифика и культура каллиграфии). Ханьнин, 1996.

В.Г. Белозёрова

ШЭНЬ ИНЬ-МО



Шэнь Инь-мо, Шэнь Цю-мин, прозв. Цзюнь-мо, Гуйгу-цзы. 1883, Ханчжоу, пров. Чжэцзян, — 1971. Ученый, поэт, каллиграф, педагог. Внес особый вклад в сохранение каллиграфич. традиции Китая.

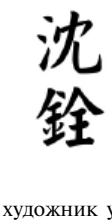
Отец и дед были известными каллиграфами. В 23 года Шэнь Инь-мо отправляется на учебу в Японию. По возвращении на родину занимал крупные административные посты в сфере культуры. В 1930-е был проф. Пекинского ун-та и ректором ун-та Бэйпин. После 1949 он член НПКСК и глава Центральной палаты по изучению истории и культуры. В 1961 в Шанхае основал Научное общество по изучению китайской каллиграфии и резьбы почерком *чжуань* [*3*] (*Чжунго шуфа чжуань кэ яньцзю-хуй*). Автор фундаментальных трудов по истории и эстетике каллиграфии: «Тань шуфа» («Беседы о каллиграфии», 1952), «Ли дай мин цзя сюэ шу цзин янь тань цзияо шии» («Высказывания о каллиграфии знаменитых мастеров с комментариями», в 2 т., 1963), «Эр Ван шуфа гуань-куй» («О каллиграфии двух Ванов», 1964) и др. На его работах воспитывались все каллиграфы 2-й пол. XX в.

Собств. творч. путь в каллиграфии Шэнь Инь-мо начал с изучения стиля **Чу Суй-ляна**, в 30 лет исследовал тв-во **Вэнь Чжэн-мина**, **Ми Фу**, **Чжи-юна** и **Сунь Го-тина**. После 50 лет особо важным для него стал стиль **Оуян Сюня**. В тв-ве всех этих мастеров Шэнь Инь-мо прежде всего интересует воплощение наследия «двух Ванов» (**эр Ван**) — **Ван Си-чжи** (см. т. 3) и Ван Сянь-чжи, главной и итоговой цели его творч. пути. Уже в зрелом возрасте он неоднократно копировал произведение Ван Си-чжи «Ланьтин сюй» — «Предисловие к [стихам] Павильона орхидей» (полн. «Сань юэ сань жи Лань-тин ши сюй» — «Предисловие к стихам, [написанным в] Павильоне орхидей [во время Праздника] 3-го дня 3-го месяца»; см. т. 3 «**Лань-тин ши**»). В конце концов он достигает желанного созвучия с цзиньскими (265–420) мастерами и признается знатоками наиб. выдающимся последователем Ван Си-чжи среди каллиграфов XX в. Особенно интересны его произведения почерком *синшу*. Кисть мастера работает безукоризненно чисто, ее техника отточена и прозрачна. В траекториях ведения кисти присутствует мягкая округлость. Его чертам присуща вдохновленная Ван Си-чжи легкость и сила.

***** *Шэнь Инь-мо.* Ли дай мин цзя сюэ шу цзин янь тань цзияо шии (Высказывания о каллиграфии знаменитых мастеров с коммент.). В 2 т. Шанхай, 1963; *он же.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *он же.* Шуфа лунь цун (Заметки о каллиграфии). Шанхай, 1984. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго сяньдай шуфа ши (История современной китайской каллиграфии). Пекин, 1996; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990.

В.Г. Белозёрова

ШЭНЬ ЦЮАНЬ



Шэнь Цюань, Шэнь Нань-пин, Хэн-чжи, прозв. Наньпин, Хэнчжай. 1682, Дэцин, пров. Чжэцзян, — после 1762. Живописец, автор ярких декоративных композиций в направлениях *хуа-хуй* («цветы и травы») и *юй-мао* («перья и мех») жанра *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц».

Предпочитал писать павлинов, фазанов и фантастических птиц *фэн* [*2*] (фениксов; см. т. 2 **Фэн-хуан**) с ярким, красочным оперением. Работал также в жанре *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур». По сведениям О. Сирена, основанным на произведениях, подлинность к-рых вызывает большие сомнения, его творч. активность приходится на период 1725–1780, однако совр. кит. специалисты относят самые поздние работы Шэнь Цюаня к 1762 и указывают, что художник умер вскоре после 1762 в возрасте 80 с небольшим лет, т.е. с учетом кит. традиции исчисления возраста это могло произойти не позднее 1765.

В 1731 (1729?) был приглашен япон. аристократом, восхищенным картиной Шэнь Цюаня «Сто лошадей», для работы в Японию. Пробыв в Нагасаки три года, он приобрел там популярность, а его ученики и последователи даже составили отдельную школу, известную в истории япон. иск-ва как нанхинга (по япон. звучанию псевдонима Шэнь Цюаня) — разновидность направления бундзинга. Среди надежно датированных произв. художника практически не сохранилось работ дояпон. периода, за исключением альбома (1721) с пейзажами в стиле юаньских мастеров, нехарактерными для всего дальнейшего тв-ва Шэнь Цюаня.

Печати: *Би тоу хо*, *Ни гу*, *Тянь цзи цзы жань*, *У син*, *Фан цин цю хэ*, *Хэн мэнь лу жао тяо тань шуй* и др.

****** *Сычёв В.Л.* О методике атрибуции (экспертизы) классической китайской живописи // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV, М., 2001; Дай нихон сёга мэйка тайкан (Большой словарь японских каллиграфов и художников). Т. 1–4. Токио, 1991; *Пань Тянь-шоу.* Чжунго хуйхуа ши (История живописи Китая). Шанхай, 1983.

См. также лит-ру к ст. **Гай Ци**.

В.Л. Сычёв

ШЭНЬ ЧЖОУ

沈周

Шэнь Чжоу, Шэнь Ци-нань, прозв. Ши-тянь (Каменное поле), Байши-вэн (Старец Белый камень), Юйтянь-шэн, Чжуцзюй-чжужэнь, Чжучжуан-лаожэнь. 1427, г. Чанчжоу (совр. г. Сучжоу, пров. Цзянсу), — 1509. Художник, каллиграф, литератор, один из крупнейших живописцев эпохи Мин (1368–1644). Традиционно относится (наряду с **Вэнь Чжэн-мином**, **Тан Инем** и **Цю Ином**) к когорте **Мин сы цзя** («четыре мастера [эпохи] Мин»); основоположник живописной «школы [города] У») (**У-пай**).

Происходил из старинного чиновничьего семейства, известного своим творч. духом (его отец и дядя увлекались живописью, были близкими друзьями знаменитого художника **Ван Мэна**), и рос в окружении произведений иск-ва; его обучением занимались, помимо близких людей, крупнейшие таланты Сучжоу. Шэнь Чжоу, однако, осознанно отказался от участия в гос. экзаменах и служебной карьеры, поэтому его жизнеописание помещено в разделе «Инь-и» («Сокрывшиеся от мира») офиц. историографич. сочинения **«Мин ши»** («История [династии] Мин»; см. т. 4). Всю жизнь он прожил в родовом имении в сев. предместье Сучжоу, лишь изредка покидая его для посещения г. Нанкина (первой столицы империи Мин) и ради путешествий на лодке. В 30 лет снискал широкую известность как каллиграф и литератор. Сохранилось его собр. соч. «Шитянь цзи» («Собрание произведений Каменного поля») и отд. сборники, в т.ч. сборник прозы «Шитянь цза цзи» («Различные записи Каменного поля»). В поэтич. тв-ве Шэнь Чжоу ориентировался в основном на образцы эпох Тан (618–907) и Сев. Сун (960–1127).

К занятиям живописью Шэнь Чжоу приступил значительно позже, чем к лит. практике, — после 40 лет, что не помешало ему оставить богатое худ. наследие (ок. 200 работ, самая ранняя — 1464). Изучение его живописи началось еще в эпоху Мин, и по традиции в его тв-ве выделяют два периода. Особенностью первого из них считается пристрастие мастера к деталям и тонким линиям, определившее название стиля — *си Шэнь*, «тонкий, [верный деталям мастер] Шэнь». Начало след. периода совпало с 60-летием художника и расцветом его живописного дара. Стиль Шэнь Чжоу приобрел непосредственность и эскизность, что позволило кит. искусствоведам именовать его *цу Шэнь*, «простоватый/грубоватый [мастер] Шэнь». В это время он следовал тв-ву **У Чжэня**, одного из корифеев дин. Юань (1271–1368), хотя в др. периоды обращался к наследию мн. прославленных мастеров разных ист. эпох и худ. направлений — **Дун Юаня**, **Ли Чэна**, **Ма Юаня**, **Ся Гуя**, **Хуан Гун-вана**, Ван Мэна. Природный талант и высокая худ. культура, обретенная в результате семейного воспитания и настойчивого самообразования, позволили Шэнь Чжоу плодотворно работать в разных жанрах: *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», и портрете. Его тв-во отличается стилистич. разнообразием, проявившимся в полихромной и монохромной техниках, а также в двух осн. живописных манерах: **гун-би** («тщательная/прилежная/старательная кисть») и *се-и* («писание идей/мыслей»). Картины могут быть предельно насыщены деталями, апеллирующими к традиции, как показывает, напр., альбомный лист «Ду шу цю лан ту» («Чтение среди осенней природы», 28×38 см, бумага, тушь, краски, Нац. музей Гугун, Тайбэй). На нем в архаичной манере, словно скопированной с полотен **Чжао Мэн-фу**, изображен человек под осенними деревьями; энергичные штрихи напоминают почерк Ся Гуя, а по настроению и композиции, использующей диагональную схему, та же вещь вторит живописи Ма Юаня. Однако индивидуальность Шэнь Чжоу все же проявилась в способах интерпретации предшественников.

Одним из его лучших произв. в жанре *хуа-няо* является триптих «Сань бо ту» («Три кипариса», 46,1×100,4 и 46,1×121 см, бумага, тушь, Нанкинский музей); на каждом из полотен (два имеют одинаковые размеры) помещено по одному кипарисовому дереву. Манера их изображения восходит к академич. живописи эпохи Сев. Сун и характерна тщательной проработкой деталей и декоративностью, очевидной, несмотря на монохромную технику письма; с др. стороны, стиль письма экспрессивностью напоминает «живопись бамбука» (**мо-чжу**, «бамбук, [нарисованный] тушью»).

Пейзажи Шэнь Чжоу, отличаясь стилистич. разнообразием, свидетельствуют о непрерывных творч. поисках. Ранние работы находились под определяющим влиянием живописи Хуан Гун-вана, что хорошо видно на примере самого масштабного пейзажного свитка мастера — «Сишань цзи ю ту» («Странствование [по] Западным горам», 26,6×867,5 см, бумага, тушь, Шанхайский худ. музей). Пространственность картин Шэнь Чжоу сменилась плоскостностью, возросло значение графич. приемов, делающих нек-рые его монохромные произведения похожими на гравюры (напр., альбомный лист «Пейзаж», 38×40 см, бумага, тушь, Музей Гиме, Париж). Иначе выполнен др. известный альбомный лист, получивший в европ. лит-ре название «Поэт на горе» (38,7×60,2 см, бумага, тушь, легкая подцветка, Музей искусств Нельсона–Аткинса, Канзас-Сити). В композиции доминирует скалистый утес, на вершине к-рого, теряясь среди облаков и гор, застыла фигурка человека в платье странника и с посохом в руках; асимметрию сцены уравновешивает каллиграфич. текст в правом

верхнем углу листа. Рисунок выполнен сочными и быстрыми эскизными мазками и равномерными размывами. На закате жизни у Шэнь Чжоу вновь вспыхнул интерес к тв-ву Хуан Гун-вана, как это видно в датированном свитке «Фан Да-чи шань шуй ту» («Пейзаж в стиле Да-чи», 211,4×110 см, бумага, тушь, легкая подцветка, 1494, Шанхайский худ. музей), к-рый очень точно следует манере этого юаньского пейзажиста.

Признанным шедевром позднего тв-ва мастера считается серия альбомных листов «Умэнь ши эр цзинту цэ» («Тетрадь [из] двенадцати видов Умэнь»), посвященная Сучжоу, известному не только живописной природой, но и архитектурными ансамблями, привлекавшими художников. Однако цель Шэнь Чжоу, видимо, состояла в том, чтобы передать внутр. красоту города, пережитую в собств. восприятии, поэтому в его пейзажах лишь изредка по отдельным деталям угадываются реальные виды Сучжоу. Альбомные листы отличаются виртуозностью письма, основанного на известных технич. приемах, напр., «простые штрихи-точки» (*цу дянь цунь*), «короткие и длинные точки, тонкие штрихи» (*чан хэ дуань дянь си цунь*), к-рым придается своеобразие за счет мелких изменений в характере штриха или сглаживании резкости каллиграфич. формы.

Уникальным произведением признан автопортрет 80-летнего Шэнь Чжоу — «Де сян ту» («Портрет старика», 71×53 см, шелк, тушь, краски, Музей Гугун, Пекин). В строгости, фронтальной неподвижности образа и поясном формате мастер следует архаичной традиции погребального портрета, оперируя знанием психологии, позволяющим достоверно передавать настроение внутр. сосредоточенности модели. Живопись сочетает тонкие линии рисунка и оригинальное цветовое решение, основанное на контрасте черного пятна головного убора, светло-коричневого тона одеяния, мягкими складками охватывающего фигуру, и снежной белизны седых волос, к-рые приковывают взгляд зрителя. На лице модели выделяются живые проницательные глаза, лишенные малейших признаков старческой усталости. Едва заметные морщины и плотно сжатый рот с тонкими губами подчеркивают высокий уровень самоконтроля, к-рый угадывается и в каллиграфич. надписи, выполненной тем же уверенным аристократичным почерком, к-рым написан портрет. Ученики и последователи Шэнь Чжоу творили в русле основанной им сучжоуской живописной школы *У-пай*.

* Мин ши (История [династии] Мин). Цз. 298/Т. 25. Пекин, 1974, с. 7630–7631. ** *Виноградова Н.А.* Искусство Китая. Альбом. М., 1988; *Завадская-Байчжи Е.В.* Сыновняя любовь и творчество Шэнь Чжоу (1427–1509) // XXIV НК ОГК. Ч. 1. М., 1993; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р.*, *Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; *Малявин В.В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. М., 2003; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 5. Пекин, 1986; *Cahill J.* The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Period, 1570–1644. New York–Tokyo, 1982; *Edwards R.* The Field of Stone. A Study of the Art of Shen Chou (1427–1509). Wash., 1962; Eight Dynasties of Chinese Painting. The Collection of the Nelson Gallery – Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art. Cleveland, 1980; Ninety Years of Wu School Painting. Taibei, 1975; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970. *Paul-David M.* Arts et styles de la Chine. P., 1951; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 4, 6–7. L., 1958; *Weng Wan-go.* The Palace Museum: Beijing. N.Y., 1982.

М.Е. Кравцова

ШЭЦЗИТАНЬ

社稷壇

Шэцзитань (Алтарь [божеств] земли и злаков; Алтарь государства) — храм алтарного типа, в к-ром император два раза в год, весной и осенью, приносил «великие жертвы» божеству земли (Шэ) и божеству злаков (Цзи; **Хоу-цзи** — Государь-Просо; см. т. 2). Поскольку земля не может проявить своего плодородия без злаков, а злаки не произрастают без земли, их духам приносились совместные жертвы. Сооружение алтарей **шэ-цзи** (см. т. 2) восходит к глубокой древности. Согласно **«Као гун цзи»** («Записки об изучении ремесел»; см. также т. 5), вошедшему в состав классич. памятника **«Чжоу ли»** («Чжоуские ритуалы»; см. т. 1), *шэцзитань* следовало сооружать справа (к западу) от императорского дворца симметрично расположенному слева (к востоку) храму **Таймяо** (храм предков императора). *Шэ-цзи* почитались как покровители династии, от них зависело плодородие земли и урожай злаков, следовательно, благополучие всей Поднебесной.

Классич. образцом является Шэцзитань в Пекине (1421). Территория храмового комплекса, площадью 240 тыс. кв. м обнесена массивной внеш. стеной. Дорога через кипарисовую аллею ведет к внутр. стене, в к-рой строго по сторонам света устроены четверо ворот. В юго-западном углу стены

сохранились кухня для приготовления жертвенных блюд и кладовая ритуальной утвари. Рядом с ними, но вне стены, расположена беседка, где закалывали жертвенных животных. В соответствии с др.-кит. космогоническими представлениями (Небо — круг, Земля — квадрат), все осн. сооружения храмового комплекса — прямоугольной формы. Алтарь возведен в центре просторной площадки. Основанием служит квадратная трехъярусная платформа, облицованная белым мрамором, длиной 18 и высотой 1 м. Поверхность жертвенника поделена на равные участки и засыпана землей пяти цветов: в центре — желтого цвета, на сторонах, обращенных к югу, северу, западу и востоку, — красного, черного, белого и темно-синего (серого) соответственно. Такое оформление символизировало пять распространенных в Китае плодородных почв и пять злаков (горох, конопля, просо, пшеница, рис). Привезенные из разных мест Китая виды почв означали распространение императорской власти на всю территорию гос-ва.

К северу от жертвенника находится Байдянь (Павильон молитв, XV в., с 1928 — Мемориальный зал **Сунь Ят-сена**; см. т. 1, 4), внутри к-рого в случае надобности устанавливали стол (алтарь), и император, обратив лицо к югу, возносил молитву. Пятипролетный в ширину павильон снаружи украшен резными решетками, внутри — богатой росписью. Перед павильоном установлена белокаменная арка *пайфан* (**пайлоу**). К северу от Байдянь находятся ворота Цзимэнь (Ворота ритуальных алебард), служившие гл. входом на территорию храмового комплекса.

В 1914 здесь основали парк Чжунъян (Центральный), к-рый в 1928 стал называться Парком им. Сунь Ят-сена. После образования КНР его отреставрировали, насадив новые деревья и цветы, выделили место для сезонных растений, сохранив принципы организации ср.-век. ансамбля. Парк, разместившийся на территории, превышающей 18 га, славится старинными павильонами, кипарисовыми рощами, обилием водоемов, декоративными горами и огромными каменными глыбами. Самая большая из них, перенесенная из загородного дворца **Юаньминъюань**, за свою причудливую форму получила назв. «Голубые облака».

Юго-западная часть ансамбля представляет собой традиц., искусно скомпонованный озерно-островной ландшафт. По обеим сторонам от южн. входа к северу идут извилистые длинные галереи. Южная — зигзагами тянется к павильону Шуйсе (Водный павильон), глубоко вдающемуся в озеро и нависающему над ним. С севера эта галерея подходит к оранжерее Танхуау, где круглый год цветут сезонные растения, обходит павильон Ланьтин, где хранятся древние образцы узорной туши. На зап. стороне галерея идет вдоль берега лотосового пруда. Юго-западная часть — самая примечательная во всем парке. Здесь представлены разл. типы садовых построек: павильоны, беседки, террассы, расположенные на островах среди прудов, невысоких гор, плакучих ив, кипарисов и сосен, бамбуковых зарослей и каменных гротов; мостики, перекинутые через водоемы, извивающиеся тропинки создают впечатление бесконечной протяженности пространства. Парк известен древовидными пионами и декоративными рыбками. Облик парка постоянно меняется в зависимости от сезона.

** *Алексеев В.М.* О китайском храме. СПб., 1911; *Васильев Л.С.* Культы, религии, традиции в Китае. М., 1970; *Рычило Б.*, *Солнцев М.* Пекин. Новый русский путеводитель по достопримечательностям столицы Китая. М., 2000, с. 126–128; Тяньаньмэнь гуанчан даою (Путеводитель по площади Тяньаньмэнь). Пекин, 2002, с. 40–45. *Фэн Лин-юй*, *Ши Вэй-минь.* Очерки по культуре Китая /Пер. на рус. яз. Чжэн Яо-хуа. Пекин, 2001, с. 85–86; *Чжан Сю-фан.* Шэцзитань (Храм божеств земли и злаков) // Чжунго да байкэ цюаньшу. Цзяньчжу, юаньлинь, чэнши гуйхуа (Большая китайская энциклопедия. Архитектура, садово-парковое искусство, градостроительство). Пекин–Шанхай, 1988, с. 19; Чжунго гудай цзяньчжу вэньхуа (Культура древнекитайского зодчества). Пекин, 2005, с. 106–114; *Чжу Яо-тин*, *Го Ин-цян*, *Лю Шу-гуан.* Гудай Чанчэн. Гудай таньмяо (Древние алтари и храмы). Шэньян, 1996.

Н.Ю. Демидо, Н.А. Виноградова

ЭР ВАН

二王

Эр Ван («двое [из семьи] Ван», «два Вана») — принятое в истории кит. иск-ва именование двух знаменитых каллиграфов, литераторов, теоретиков каллиграфии, отца и сына — **Ван Си-чжи** (Ван И-шао, Ван Дань-чжай, прозв. Ю цзянцзюнь — Правофланговый полководец. 307?, Ланъе, совр. пров. Шаньдун, — 365?, Гуйцзи, совр. уезд Шаосин пров. Чжэцзян; см. т. 3) и Ван Сянь-чжи (Ван Цзы-цзин, прозв. Гуань-ну, Да-лин. 344–386).

Клан Ванов не имеет себе равных как по кол-ву худ. дарований, так и по их значимости в истории кит. каллиграфии. Четыре поколения этого семейства (мужчин и женщин) на протяжении III–IV вв. составляли каллиграфич. элиту не только в царстве Цзинь (265–420), но и во всей Поднебесной. Первым прославил род Ван своим каллиграфич. иск-вом Ван Чжэн-хэ (III в.), занимавший высокие посты при дворе дин. Западная

Цзинь (265–316). Среди его сыновей четверо вошли в историю каллиграфии, а именно Ван Дунь (годы жизни неизвестны), Ван Дао (276–339), Ван Куан (годы жизни неизвестны, отец Ван Си-чжи) и Ван И (годы жизни неизвестны, дядя и воспитатель Ван Си-чжи).

Фигура Ван Си-чжи является центральной в истории кит. каллиграфии. Именно его творч. наследие легло в основу ортодоксальной каллиграфич. традиции. Слава Ван Си-чжи пережила все оригиналы. Хотя на протяжении последних трех столетий не обнаружено ни одного подлинника его работ, по сей день все каллиграфы учатся на копиях с его шедевров. Жизнь каллиграфа стала легендой, в к-рой уже невозможно отличить реальность от вымысла. Вопрос о достоверности многочисл. историй из биографии Ван Си-чжи вторичен по сравнению с потребностью культуры в образцовом житии основоположника традиции. Годы жизни Ван Си-чжи точно неизвестны, у разных авторов наблюдается заметное расхождение в датировке его рождения и смерти. Его отец Ван Куан умер, когда тот был еще отроком. Обучением юноши занимался дядя Ван И, сын к-рого Ван Мао-чжи (IV в.) был известным среди современников каллиграфом. Семейство Ван владело крупной коллекцией произведений иск-ва, в т.ч. образцов каллиграфии предшествующих династий. У Ван Си-чжи была редкая зрительная память: с первого взгляда он мог повторить стиль любого каллиграфич. произведения. Др. наставником Ван Си-чжи в каллиграфии, согласно традиц. мнению, была Вэй-фужэнь (ок. 272–349), мастер почерка *бафэнь*. Через почерк *лишу* начинающий каллиграф овладел модуляцией штриха и усвоил композиц. структуру знаков. Он штудировал почерк *чжуань* [*3*] по стелам (**бэй [4]**) периода династий Цинь (221–207 до н.э.) и Хань (206 до н.э. — 220 н.э.), что позволило ему научиться контролировать движения кисти. В зрелые годы Ван Си-чжи занимал высокие посты при дворе, но ист. хроники не фиксируют его особых заслуг на полит. поприще. Желание целиком посвятить себя тв-ву одержало верх над карьерными устремлениями, и он, отказавшись от министерского поста, подал в отставку. Согласно преданию, Ван Си-чжи занимался каллиграфией столь усердно, что пруд перед его домом был черен от туши — мастер мыл в нем свои тушечницы. Он сам изготавливал кисти и тушь. Иногда Ван Си-чжи уделял время живописи. Известно, что он рисовал автопортреты, глядя в зеркало, и расписывал жанровыми сюжетами веера.

Сочинения по теории каллиграфии самого Ван Си-чжи не сохранились, но отрывки из них широко цитируются авторами эпохи Тан (618–907). Из цитат видно, что каллиграф часто использовал военную терминологию. Ассоциации с военным иск-вом имели определяющее значение, особенно на начальной стадии формирования каллиграфич. эстетики. Вот характерный пример: «Бумага — поле боя, кисть — меч, тушь — доспехи, тушечница с водой — крепостной ров, замысел (*синь-и*) — полководец, способности — его адъютанты, структура [знака] — стратегия, удары кисти — удача [или] поражение, выходы и входы — боевые сигналы, изгибы и заломы — убитые и раненые». Ван Си-чжи обосновывал необходимость продуманной подготовки творч. акта: «Прежде чем [браться за] тушечницу, [надо] сконцентрировать дух (*шэнь* [*1*]), очистить мысли (*сы* [*2*]), обдумать форму и размеры знаков, [расположение] горизонталей и вертикалей, [характер энергетических] вибраций (*чжэнь-дун*), [добиться] взаимодействия жил и вен. Замысел возникает прежде [работы] кисти. Только после этого создают иероглифы».

О тв-ве Ван Си-чжи в наши дни можно судить только по копиям, причем большинство из них относится к копиям типа *шуан-гоу ко-тянь*, когда через кальку обводится контур, к-рый затем заполняется тушью. Такие копии точно передают очертания знаков, но не способны отразить пластику и энергетику черт. Собрание работ Ван Си-чжи танского имп. Тай-цзуна (прав. 627–649; см. т. 4, 5 **Тан Тай-цзун**) насчитывало 2200 памятников. Каталог «Сюань-хэ шу пу» («Каталог каллиграфической [коллекции периода под девизом правления] Сюань-хэ», 1120) приводит данные уже только о 243 произведениях мастера. Уже к кон. Мин (1368–1644) подлинников Ван Си-чжи оставалось так мало, что коллекционеры платили за них невероятные суммы. Кит. специалисты различают ранний и зрелый стили каллиграфа, при этом рубеж между ними приходится на сер. 40-х IV в. При дин. Цзинь наряду с крупными, монументальными произведениями, создаваемыми по соц. заказу, статус памятника каллиграфич. иск-ва получают письма и черновые заметки. Эти камерные работы нередко выходили

за рамки дружеского круга, становились важным фактором худ. жизни. Сохранились копии писем «Чу юэ те» (Ляонинский пров. музей, Шэньян), копии смонтированных в один свиток трех писем «Пин ань, Фэн жу, Фэн цзюй сань те» (Нац. музей Гугун, Тайбэй), три письма — «Сань-луань те», «Эр Се те», «Дэ ши те» (Императорское собрание, Япония), копия письма «Юань гуань те» (Нац. музей Гугун, Тайбэй). Произв. «Куай сюэ ши цин те» («Письмо после снегопада») длительное время считалось подлинником мастера, но экспертиза установила, что это копия. Выдающимся образцом кисти Ван Си-чжи является

подборка 24 писем под назв. «Ши ци те» («17 писем»), дошедшая в разных вариантах оттисков. Все письма выполнены почерками *синшу* или *цаошу*. Шедевром уставного письма Ван Си-чжи считается «Хуан тин цзин» («Канон Желтого дворца»), дошедший только в оттисках.

Последние годы жизни каллиграфа приходятся на время правления имп. Му-ди (345–361). Ван Си-чжи отдаляется от дел, поселяется в окрестностях г. Шаньинь в обл. Гуйцзи. Кульминационным эпизодом его жизни становится мистерия «плывущих чарок», когда рождается сб. **«Лань-тин ши»** («Стихи Павильона орхидей»; см. т. 3), к к-рому Ван Си-чжи пишет предисловие, вошедшее в историю кит. каллиграфии под назв. «Ланьтин сюй» («Предисловие к [стихам] Павильона орхидей», полн. «Сань юэ сань жи Лань-тин ши сюй» — «Предисловие к стихам, [написанным в] Павильоне орхидей [во время Праздника] 3-го дня 3-го месяца»). Вплоть до нач. VII в. оригинал «Лань тин сюй» находился в собственности потомков каллиграфа. Имп. Тай-цзуну удалось заполучить свиток, и после его смерти он был захоронен вместе с ним. По велению императора восемь придворных каллиграфов, включая **Оуян Сюня**, **Юй Ши-наня** и **Чу Суй-ляна**, скопировали бесценный шедевр. Танские копии «Лань тин сюй» делались посредством контурной обводки через кальку при последующем заполнении контуров тушью. В сунскую эпоху с произведений Ван Си-чжи были сделаны гравировки на камне и дереве. Всего в наст. время имеется 117 версий «Лань тин сюй». Их изучение и сравнение, начатое еще в эпоху Сун (960–1279), составляет самостоятельный раздел кит. искусствоведения. В наши дни лучшей считается версия Чу Суй-ляна, называемая «Шэнь-лун бэнь» (свиток, бумага, 24,5×69,9 см, Музей Гугун, Пекин). Среди многочисл. оттисков кит. знатоки выделяют оттиски с камня, найденного при дин. Сун в местности Динъу. По всей вероятности, гравировка была произведена с копии Оуян Сюня и вошла в историю каллиграфии под назв. «Динъу бэнь». Поскольку камни, на к-рых были выгравированы копии времен Тан и Сун, не сохранились, оттиски с них остались единств. свидетельствами о шедевре Ван Си-чжи, а потому очень высоко ценились коллекционерами. Именно с них все выдающиеся каллиграфы последующих эпох в обязательном порядке создавали новые реплики «Лань тин сюй», к-рые, в свою очередь, становились объектами коллекционирования. В нек-рых собраниях кон. XVIII в. имелось от 120 до 230 различных оттисков и копий этого памятника предшествующих династий.

Произв. «Лань тин сюй» написано почерком *синшу*, в к-ром Ван Си-чжи достиг совершенства, состоит из 28 столбцов и включает 324 иероглифа. Полуустав Ван Си-чжи демонстрирует неуловимую середину между «заторможенностью» (*сэ* [*2*]) устава и «стремительностью» (*цзи* [*16*]) скорописи. Совр. каллиграф и теоретик **Шэнь Инь-мо** так определил достоинство шедевра Ван Си-чжи: «„Лань тин сюй“ не старо и не молодо или как старо, так и молодо; старость и молодость сведены к единому». В контексте кит. культуры это и означает бессмертие.

Жена Ван Си-чжи — Си-фужэнь принадлежала к известному каллиграфич. клану Си и считалась одаренным каллиграфом, в связи с чем ее имя упоминается в сочинениях по истории каллиграфии. У этой прославленной четы было семь сыновей и одна дочь. Большинство сыновей Ван Си-чжи стали известными каллиграфами. По мнению знатоков, Ван Нин-чжи уловил ритмику каллиграфии отца, Ван Вэй-чжи — его энергопоток, Ван Цао-чжи — его формообразование, Ван Хуань-чжи (все жили в IV в.) — внешнее сходство, и только Ван Сянь-чжи постиг подлинные истоки тв-ва отца и занял в истории кит. каллиграфии второе место после него, заложил традицию публичных каллиграфич. акций, к-рая достигнет своей кульминации в тв-ве танских каллиграфов **Чжан Сюя** и **Хуай-су**. Впервые в истории юный каллиграф удостоился высшего звания «чудотворец каллиграфии» (*шу шэн*). В кит. трактатах за ним закрепилась репутация «нарушителя почерковых границ» (*по ти*). Им созданы варианты промежуточных почерков, представленные выдающимися образцами. Это «полууставный устав» (*синкай*), «полууставная скоропись» (*синцао*) и «почерк единой черты» (*и би шу*). Фундаментом для новаций в высокоскоростных почерках было высокое мастерство Ван Сянь-чжи в уставе, в к-ром был выполнен свиток «Ло шэнь фу» («Ода о божестве реки Ло»; см. т. 3 **Цао Чжи**). Он ценился современниками мастера столь высоко, что был выгравирован на пластинах нефрита. Однако вскоре и сам оригинал, и пластины оказались утраченными. Во время правления дин. Сев. Сун (960–1128) были обнаружены оттиски с первых девяти столбцов текста, а затем оттиски еще четырех столбцов. Все найденные фрагменты переграви-ровали на новом камне, получившем назв. «Ши сань хан» («Тринадцать столбцов»).

Считается, что из «двух Ванов» отец наиболее полно проявил себя в почерке регулярного полуустава *чжэньсин*, а сын — полууставной скорописи *синцао*. Единств. подлинным памятником мастера в данном почерке может считаться манускрипт «Я тоу вань те», состоящий всего из двух столбцов с 15 иерогли-

фами (Шанхайский худ. музей). К сожалению, прославленное творение скорописи Ван Сянь-чжи «Ши эр юэ те» («Двенадцатая луна») известно только в сунских оттисках.

Два Вана являются яркими представителями худ. направления «ветер и поток» (**фэн-лю**; см. т. 1) в сфере каллиграфии. Они разработали новые техники письма, к-рые позволили им выражать сокровенные духовные переживания личности. Это открыло путь авторским стилям, пришедшим на смену придворным и клановым школам.

***** Ван Си-чжи, Ван Сянь-чжи. В 2 т. / Под ред. Лю Тао. Пекин, 1993; Вэй Цзинь Нань-бэй-чао шуфа (Каллиграфия [периодов] Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий) / Под ред. Ван Цзин-сяня. Пекин, 1996; Вэй Цзинь Нань-чао мин цзя (Прославленные каллиграфы [династий] Вэй, Цзинь, Южных династий) / Под ред. Чжуан Си-цзу. Пекин, 1997. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975; *Ван Юань-цзюнь.* Лю-чао шуфа юй вэньхуа (Каллиграфия и культура [периода] Шести династий). Шанхай, 2002; *Лю Тао.* Вэй Цзинь Нань-бэй-чао шуфа (Каллиграфия [периодов] Вэй, Цзинь, Южных и Северных династий). Цзянсу, 2002; Хань Вэй Лю-чао шухуа лунь (Антология сочинений по каллиграфии и живописи [периодов] Хань, Вэй, Шести династий) / Под ред. Пань Юнь-гао. 2-е изд. Чанша, 2004; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Ян Цзай-чунь.* Синшу бифа юй Лань тин сюй те (Исследование почерка *синшу* в «Лань тин сюй»). Пекин, 1987; *Chang Leon L.-Y.*, *Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Ch'en Chih-mai.* Chinese Calligraphers and Their Art. Melbourne, 1966; *Fu Shen C.Y.*, *Fu M.*, *Niell M.G.*, *Clark M.J.* Traces of the Brush: Studies in Chinese Calligraphy. New Haven, 1977; *Tseng Yuho.* A History of Chinese Calligraphy. Hong Kong, 1998; *Willets W.* Chinese Calligraphy. Its History and Aesthetic Motivation. Hong Kong, 1981.

В.Г. Белозёрова

ЭРЛИГАН

二里岗

Эрлиган. Древнее городище, открытое в 1952 на терр. юго-вост. части совр. г. Чжэнчжоу (пров. Хэнань) и относящееся к числу важнейших археологич. памятников Китая 1-й пол. II тыс. до н.э.

В науч. лит-ре Эрлиган обычно отождествляют с первой столицей древнейшего кит. гос-ва Шан-Инь (XVII–XI вв. до н.э.) — г. Бо, неоднократно упоминаемым в более поздних письм. источниках. Известно, что это городище занимало площадь в 3,2 кв. км, имея в плане форму неправильного квадрата, и было обнесено глинобитной стеной, общая протяженность к-рой составляла 6960 м (зап. участок — 1690 м, северный — 1870 м, южный и вост. — по 1700 м каждый). Ширина стены у основания достигала 36, а высота — 9,1 м. По подсчетам кит. ученых (оспариваемым нек-рыми европ. и амер. специалистами), над сооружением такой стены, начиная с заготовки строительного материала, должны были трудиться 10 тыс. мастеров, к-рые бы работали 330 дней в течение 12 лет.

Столь высокий уровень др.-кит. градостроительства объясняется тем, что к моменту возведения Эрлигана оно уже прошло длительный путь развития. Установлено, что традиция градостроения зародилась еще в IV–III тыс. до н.э., т.е. в эпоху неолита. Тогда же, как выяснилось, была освоена глинобитная технология, ставшая впоследствии основной для решения градостроительных задач (таких, как возведение городских стен) и зодчества, где ее использовали для возведения спец. платформ, образующих фундамент зданий. Технологич. процесс предусматривал неск. этапов: канаву с косыми стенками (глуб. до 2 м) постепенно заполняли слоями глиняной массы (по 6–8 или 10–20 см), каждый слой утрамбовывали и пересыпали песком. Слои накладывали до тех пор, пока не достигали необходимой высоты. Специфика этой технологии (как считали прежде, известной только с эпохи Шан-Инь) объясняет причину, по к-рой глинобитные стены кит. городов всегда имеют массивное основание и общий трапециевидный профиль.

Древнейшими памятниками кит. градостроения сегодня признаны неск. комплексов, открытых в кон. XX в. в среднем течении р. Янцзы, на месте существования южных неолитич. общностей. Напр., обнесенное стеной и почти прямоугольное в плане городище Цзицзяочэн, общей площадью почти в 15 тыс. кв. м. (найдено в 1998 на севере пров. Хунань). Судя по сохранившимся фрагментам, стена в этом случае уже была выполнена в глинобитной технике (выс. 2–5 м, шир. у основания — 40–60 м) и предварялась рвом, что превращало городище в крепость. Вершина эволюции неолитич. градостроения соотносится с культурной общностью Луншань (*Луншань вэньхуа*, III тыс. до н.э.), возникшей на терр. Шаньдунского п-ова. Именно с ней сегодня соотносят начальный этап формирования кит. государственности. К сер. 1990-х было открыто 17 луншаньских городищ, занимающих площадь от 11 тыс. до 57 тыс. кв. м. Неск. городищ найдены и на терр. общности Эрлитоу (1900–1600 до н.э.), к-рая отожествляется рядом ученых, в первую очередь историками КНР,

с легендарной династией Ся (XXI–XVI вв. до н.э.). Среди самых известных памятников — городище Ванчэнган, обнаруженное в нач. 1970-х в местности Дэнфэн, на расстоянии 35 км к юго-востоку от комплекса Эрлитоу, вблизи г. Чжэнчжоу. Городище окружала глинобитная стена, вскрытый зап. участок к-рой имеет в длину 92 м, а южный — свыше 80 м.

Еще более примечательно, что в непосредств. близости от Эрлигана были позднее обнаружены и др. города, организованные по тому же принципу, в т.ч. Шисянгоу, заключенный в прямоугольник мощных стен (длина сев. участка — 1215, зап. — 1410, вост. — 1640 м). Столь плотная концентрация городищ, наблюдаемая в нач. эпохи Шан-Инь, по-разному объясняется в науч. лит-ре. Одни исследователи идентифицируют обнаруженные города с теми, в к-рые, по свидетельству письм. источников, неск. раз на протяжении 1-й пол. эпохи Шан-Инь (до XIV в. до н.э.) переносилась столица этого гос-ва. Другие видят в них крепости, возведенные для размещения военных сил, контролировавших порядок среди местного населения, покоренного иньцами, т.е. народностью, основавшей гос-во Шан-Инь. Согласно альтернативной версии, городища служили резиденциями представителей знатных кланов. Как бы то ни было, с т.зр. истории кит. градостроения значительно важнее отметить принципиальное совпадение в структуре и технологии создания каждого комплекса, показывающее, что уже в кон. III — нач. II тыс. до н.э. в Китае существовали развитая арх-ра и инженерное иск-во, располагавшее устойчивыми планировочными принципами.

Внутри стен Эрлигана и за их пределами обнаружены остатки многочисл. жилых построек, а также гончарных, бронзолитейных и камнерезных мастерских, сгруппированных по профессиональному признаку, что указывает на обособление ремесла из общей сферы хозяйств. деятельности и появление внутр. градаций. К числу наиб. примечательных местных находок относятся глазурованная керамика, выполненная из каолина (см. Общ. разд. **Керамика**), нефритовые изделия и бронзовые сосуды, причем иногда достаточно крупных размеров (напр., 2 котла-*дин*, весом 52 и 64,3 кг и выс. 81 и 100 см соответственно). Среди бронзовых изделий присутствуют образцы большинства осн. категорий кухонной и столовой утвари, характерных для др.-кит. производства (см. Общ. разд. **Бронза**), свидетельствуя о том, что в XVII–XVI вв. до н.э. Китай вступил в бронзовый век.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Кучера С.* Китайская археология. М., 1977; *Ван Юй-чжэ.* Чжунхуа юаньу ши (Древнейшая история Китая). Шанхай, 2004; Чжунго да байкэ цюаньшу (Энциклопедия китайской археологии). Пекин-Шанхай, 1986–1988; Чжунго дучэн цыдянь (Словарь столичных городов Китая) / Под ред. Чэнь Цяо-и. Цзянси, 1999; The Cambridge History of Ancient China. From the Origins of Civilization to 221 B.C. / Ed. by M. Loewe, Ed. Shaughnessy. N.Y., 1999; *Chang Kwang-chih.* Shang Civilization. New Haven–London, 1980; *Fitzgerald-Huber L.* The Bo Capital and the Questions concerning Xia and Early Shang // Early China. 1988, No. 13; *Steinhard N.Sh.* Chinese Imperial City Planning. Honolulu, 1990; *Wu Hung.* Monumentality in Early Chinese Art and Architecture. Stanf., 1995.

М.Е. Кравцова

ЭР-ХУАН

二黄

Эр-хуан — песенно-музыкальный жанр, на основе к-рого сформировались многие виды местной муз. драмы Китая. От слияния жанров *эр-хуан* и **си-пи** образовался ритмический жанр *пихуан* — одна из четырех (наряду с **банцзы дяо**, *гаоцян*, *куньцюй*) ветвей традиц. театра Китая. К *эр-хуан* можно отнести более 20 разновидностей музыкальной драмы *сицюй*. Считается, что жанр зародился в местности Хуанган пров. Хубэй, откуда и пошло название. Сформировался в нач. эпохи Цин (1640–1911) на основе народных напевов *цинь-цян* («напевы [царства] Цинь») провинций Шаньси и Шэньси, влияние оказали сунские южные и северные арии (*нань бэй цюй*), а также театрально-музыкальные жанры соседних регионов. *Эр-хуан* относят к «южному» варианту жанра *цинь-цян*, а жанр *си-пи* — к «северному». Виды местного театра *сицюй* различаются по мелодике и особенностям вокала, в частности варьируется исполнение и ритмич. рисунок в манере *эр-хуан*. Так, части столичной драмы **цзинцзюй**, исполняемые в этом жанре, имеют ряд характерных тактов — «медленный», «исходный», «рассеянный», «качающийся», а музыка и пение считаются выдержанными, степенными, лаконичными и строгими. Существует и стиль «обратный *эр-хуан*» (*фань эр-хуан*), где высота мелодии значительно меняется, а звук извлекается прерывисто. Внутри одной оперы могут исполняться арии в стиле *эр-хуан* и в стиле *си-пи*.

** Чжунго сицюй (Китайский театр) / Под ред. Чжан И-хэ. Пекин, 1998; Чжунго сицюй цюйи цыдянь (Словарь музыкальной драмы и песенно-повествовательного искусства Китая). Шанхай, 1981.

Е.А. Завидовская

«ЮАНЬ Е»

园冶

«Юань е» («Изящество парка»). Наиб. ранний и важнейший теоретич. труд по кит. садово-парковой архитектуре. Завершен в 1634. Автор — Цзи Чэн (род. 1582) — знаменитый практик и теоретик садово-паркового иск-ва дин. Мин (1368–1644), уроженец г. Уцзян пров. Цзянсу. В юношеские годы страстно увлекался живописью, хорошо владел техникой каллиграфии. Побывал во многих знаменитых своими красотами уголках Китая, воспетых в классич. поэзии и живописи. Его талант и эрудиция, утонченное восприятие красоты природы нашли яркое выражение в теоретич. изысканиях и практическом тв-ве.

Трактат состоит из 10 разделов и считается ключом к пониманию др.-кит. правил и приемов создания различных садово-парковых комплексов. Шесть разделов посвящены технике сооружения парковых зданий и снабжены подробными схемами и рисунками, в частн., содержат пояснения и зарисовки 62 образцов деревянных перегородок, описаны более 100 вариантов перил, перечислены всевозможные материалы, конфигурации стен сада и способы их возведения, даны иллюстр. примеры различных моделей стен с пояснением их функционального назначения. Кроме того, указывается, что при возведении внешней и внутр. стен необходимо выбирать материал, соответствующий сезону года, творчески использовать его в зависимости от места расположения возводимой стены. Построенная сообразно складкам рельефа местности, стена сада не должна нарушать его естественности, но, имея практич. назначение, одновременно быть частью ландшафта. Особое значение придавалось украшению ворот, а также виду, открывавшемуся из них на сад, т.к. «при входе в сад создается настроение».

Значительная часть трактата посвящена иск-ву «нагромождения искусственных гор» и подбору камня для их создания. По выражению Цзи Чэна, «горка камней способна вызвать несчетные отклики; камень размером с кулак родит многие чувства». Он подробно описал 17 оптимальных конфигураций рукотворных гор и 16 видов камней, от камней со дна оз. Тайху и гранита до «желтого камня» (песчаника), разъясняя их геологические особенности и способы применения.

В трактате обобщен опыт создания садов и парков в разных условиях окружающей среды — горного леса, города, сельской местности, пригорода, частной резиденции, изложена теоретич. концепция садово-паркового иск-ва. Подытоживая складывающиеся веками принципы и методы планировки, композиции и орг-ции ландшафта, автор формулирует принцип возведения парков — сохранение традиц. порядка при отказе от догматического повторения готовых схем, следование естественности при создании искусственного. Согласно воззрениям Цзи Чэна, при возведении как городских, так и загородных парков надо исходить из конкретных условий ландшафта и функций будущего парка, при внесении изменений в установленные традицией правила — стремиться к сохранению главного традиц. принципа, в соответствии с к-рым парк должен быть правильной формы и аккуратный. Необходимо следовать законам природы, стараться, чтобы каждый элемент, хотя бы и рукотворный, в точности походил на уголок живой природы. Явления природы бесконечны в своих изменениях и проявлениях, поэтому при устройстве садов и парков надо уметь следовать естественному. Подражание природному — главенствующий принцип садово-паркового иск-ва, определивший многообразие его форм. В разд. «Следование [рельефу] земли» указывалось: «Основой парка является свобода направлений; в рельефе земли имеются высоты и низины, поэтому форма [парка] должна следовать естеств. ландшафту... Сочетание противоположностей — выпуклого и вогнутого, извилистого и прямого, пикообразного и плоского — вот путь к достижению естественности». Т.о., все садово-парковые сооружения и искусственно созданный ландшафт должны восприниматься как дар природы, в этом и состоит гл. принцип и высокий смысл кит. садово-парковой арх-ры.

***** *Цзи Чэн.* Юань е (Изящество парка). [Б.м.], 1638; *Чжан Цзя-цзи.* Юань е цюаньши (Полный комментарий к трактату «Изящество парка»). Тайюань, 1993; *Ji Cheng.* Craft of Gardens / Tr. by A. Hardie. New Haven–London, 1988. ****** *Ащепков С.А.* Об особенностях садово-парковой архитектуры Китая // Архитектура стран Юго-Восточной Азии. М., 1960; Всеобщая история архитектуры. Т. 9. Л.–М., 1971; *Лоу Цин-си.* Классические сады и парки Китая / Пер. на рус. яз. Пекин, 2003, с. 124–128; *Малявин В.В.* Китайская цивилизация. М., 2001; *Чжу Ю-цзе.* Юань е (Изящество парка) // Чжунго да байкэ цюаньшу. Цзяньчжу, юаньлинь, чэнши гуйхуа (Большая китайская энциклопедия. Архитектура, садово-парковое иск-во, градостроительство). Пекин–Шанхай, 1988, с. 531–532.

Н.Ю. Демидо

ЮАНЬ-МИНЪЮАНЬ

圓明園

Юаньминъюань (Сад совершенной ясности). В XVIII в. одна из трех загородных императорских резиденций (примерно в 10 км к северо-западу от совр. Пекина). Общая площадь вместе с примыкающими к нему двумя др. парками — Чанчуньюань (Сад долгой весны) и Ваньчуньюань (Сад десяти тысяч вёсен) — составляла ок. 347 га.

В период Цянь-лун (1736–1795) Юаньминъюань, располагаясь на площади ок. 150 га, объединял дворцово-парковые ансамбли двух типов — традиц. китайского и нового «европейского». «Европейский» дворец, размещавшийся на терр. немногим более 4 га в южн. части Юаньминъюаня, явился выразительным результатом сотворчества имп. **Цянь-луна** (см. также т. 4) и состоявших на придворной службе представителей зап. цивилизации. В целом комплекс сохранил отпечаток личностей трех императоров маньчж. династии Цин (1644–1911) — **Кан-си** (1662–1722; см. т. 4), Юн-чжэна (1723–1735) и Цянь-луна. Позднее в Юаньминъюане подолгу жили Цзя-цин (1796–1820), Дао-гуан (1821–1850) и Сянь-фэн (1851–1861).

Первым в комплексе был выстроен дворцово-парковый ансамбль Юаньминъюань, созданный по традиц. канонам, подаренный (1709) имп. Кан-си четвертому сыну и наследнику, будущему государю Юн-чжэну. После воцарения и ритуального траура по Кан-си, длившегося 27 мес., Юн-чжэн перенес из Пекина в Юаньминъюань императорскую резиденцию, где постоянно жил в течение своего сравнительно короткого правления и умер, передав власть Цянь-луну. При Юн-чжэне планировка парка и облик павильонов почти не изменились. Цянь-лун, напротив, вступив в права наследования, издал указ о создании в Саду совершенной ясности ансамбля европ. фонтанов и дворцов по канонам зап. арх-ры XVIII в., располагавшихся по соседству с кит. павильонами и садами. В летнее время года в Юаньминъюане работала придворная мастерская **Жуигуань** (Студия потворства желаниям), располагавшая собств. постоянным помещением в пекинском дворце.

По замыслу Кан-си ансамбль Юаньминъюань, образованный традиционными по формам архитектурными сооружениями в системе озерно-островного парка, был призван выражать всю полноту принципов кит. иск-ва организации природной среды. Этот парк располагался внутри квадратного водоема, число островов к-рого символизировало 9 провинций старого Китая. Кроме жилых, хозяйств. помещений и храмов в парке находились б-ка и кабинет; соседствовали искусно смоделированные горки и озера, изображавшие пейзажи юга и севера страны; места для прогулок и медитаций, где, закончив работу, император мог ощутить себя в гармонии с природой, освежить дух и привести в порядок чувства. Одной из достопримечательностей комплекса был выстроенный среди озерной глади павильон Ваньфанъаньхэ (Вечный край мира и покоя) в форме свастики — *вань* [*2*], знака долголетия. По традиции этот парк, служивший одновременно местом жизни, работы, тв-ва, отдыха и медитаций, воплощал понятие о гармонии как полноте бытия, постигаемой в абсолютной внутр. тишине. Глубокий медитативный смысл кит. сада уловил **Аттире**, выступивший автором серии писем 1740-х с описанием кит. части Юаньминъюаня, содержащим восхищение ее спонтанной красотой. Письма вызвали в Европе интерес, удостоившись перевода на нем. и англ. яз. с целью публикации одновременно в неск. берлинских и лондонских изданиях (1751–1752). В открывшемся взгляду европейца саду кит. императоров «все горы и холмы покрыты деревьями, особенно деревьями в цвету. Это поистине земной рай. Каналы не окаймлены, как у нас, строительными камнями, образуя прямые дорожки, а в естественной манере (обрамлены. — *М.Н.*) камнями утесов, одни из к-рых выступают вперед, другие же отступают на задний план, и размещены они с таким иск-вом, что каждый назовет это творением природы». Аттире, допуская, что его вкус мог измениться под влиянием жизни в Китае, признает достоинства европ. парка, основанного на законах симметрии и порядка, указывая при этом, что и китайцам знакома подобная красота, однако в их садах «царствует прекрасный беспорядок и асимметрия. Главное их правило — представлять природу и сельскую местность, создавать чувство уединения и слияния с природой». Принципиальное сходство с кит. садом Юаньминъюань, описанным Аттире, исследователи усматривают в англ. пейзажных парках XVIII в.

Выстроенный по указу Цянь-луна и основанный на совершенно иных принципах, регулярный европ. ансамбль в комплексе Юаньминъюань состоял из трех частей — дворцов Сецицюй (Очарование необычайной гармонии), Хайяньтан (Зал тихих морей) и лабиринта Хуаюань [*1*] (Сад цветов) или Ваньхуачжэнь (Вереница десяти тысяч цветов). Проект дворца Сецицюй, расположенного на оси север–юг, принадлежит Дж. **Кастильоне**, задумавшему его арх-ру как фон для находящихся перед дворцом фонтанов, первый из к-рых сотворил в 1747 иезуит М. Бенуа (Michel Benoist, 1715–1774, кит. имя Цзян Ю-жэнь).

Гл. здание и два размещенных полукругом относительно него второстепенных павильона явились осн. элементами всей планировки. Их положение диктовалось местом водонапорной башни — многоэтажного строения, в к-ром помещался резервуар с водой для фонтанов. К северу от башни, на границе с др. подобным строением, находился ныне реконструированный лабиринт, к центру к-рого вели намеренно запутанные дорожки. На оси запад–восток помещался Хайяньтан, к-рый был построен последним и состоял из гл. здания и небольших сопутствующих строений. Прямо перед ним раскинулся спроектированный миссионерами большой фонтан в виде раковины, украшенный вдоль бордюра бронзовыми скульптурами зодиакальных животных, обозначающих годы 12-летнего цикла и 12 кит. часов в сутках. Фонтан работал как клепсидра, указывая время: струи разной силы периодически испускали не только пасти животных, но и трубы, скрытые в центре фонтана и перилах лестниц, причем в полдень все фонтаны включались одновременно.

О развитии проекта сообщалось в переписке миссионеров: «Когда первые фонтаны были готовы, строительство должно было продолжаться. Наконец, вдохновение императора зашло так далеко, что он повелел соорудить здания небывалых размеров, новый европ. дворец с причудливыми, подвластными прихотям строителя садами и далеко превосходящими наше воображение фонтанами». Так Китай впервые познакомился с принципами европ. садово-парковой планировки. Зап. парки XVII–XVIII вв. произошли от итальянских садов позднего ренессанса и барокко, следовавших античной традиции. Итал. сад, являясь продолжением арх-ры окружаемого им здания, был разделен на «зеленые кабинеты», соединявшиеся лестницами и переходами. Длинные аллеи и каналы, окаймленные рядами деревьев, открывали взгляду далекие окрестности. Существующие в таком саду уступы террас, усиливающие перспективный эффект, не использовались в разбитом на плоскости франц. регулярном парке. Разнообразие движения и чудесную игру воды и света в последнем из них обеспечивали многочисл. фонтаны, бьющие высокими вертикальными струями. Наиб. характерный пример такого парка дал Версаль в творении А. Ленотра (1613–1700), к-рый, следуя идеалам классицизма, видел в природном окружении объект рассудочной деятельности человека, что было созвучно духу века Просвещения. Версальский парк, ставший образцом для многих зап. садов XVII–XVIII вв., по-видимому, вдохновил также создателей европ. части сада Юаньминъюань, хотя благодаря Кастильоне в нем присутствуют и черты итал. барокко. Арх-ра европ. дворца в Саду совершенной ясности основана на стилевом компромиссе, являвшемся сильной стороной таланта Кастильоне, однако, в отличие от созданной им цинской придворной живописи, с очевидным преобладанием не китайского, а зап. компонента. Нашедшие применение в арх-ре летнего дворцового комплекса просторные лестницы, разделенные пилястрами помпезные фасады и раскрепованные карнизы, как продукты стиля барокко, явились формами, к-рые, подобно орнаменту, почти не имели структурного назначения. Вместе с тем в облике дворца заметно соблюдение нек-рых традиций кит. арх-ры, напр. использование высоких фундаментов для зданий, установленных на террасах.

Представление о ныне утраченных интерьерах европ. дворцов в Юаньминъюане дают немногие живописные произведения, напр. находящаяся в гамбургском Музее народного искусства, выполненная в Китае неизвестным европ. художником 2-й пол. XVIII в. шелковая картина, показывающая придворных дам в интерьере, архитектурное убранство к-рого соответствует стилю рококо. Декоративные панели стен аналогичны отделке Малых покоев в Версале, созданных ок. 1750, с характерным для них сочетанием округлых элементов узора и прямых линий; детали меблировки, сохранившие проножки и высокие прямые спинки, соответствуют более раннему стилю Людовика XIV. В композиции картины изображены три кит. красавицы и служанка, одетые и причесанные в согласии с европ. модой рубежа XVII–XVIII вв., как ее понимали тогда в Китае. Дамы расположились у стола с установленной на нем шахматной доской, на фоне высокого застекленного окна. Желание Цянь-луна иметь в своей летней резиденции апартаменты, в к-рых разыгрывались сцены «европейской» придворной жизни, было симметрично стремлению Людовика XV (1710–1774) облачить приближенных в экзотические «китайские» костюмы. Жанровая сцена из гамбургского музея подтверждает сведения о том, что павильоны летнего дворца Цянь-луна были подходящим местом для демонстрации в них франц. мебели, картин, расписных зеркал и гобеленов фабрики Бове, созданных по картонам Ф. Буше (1703–1770), придворного художника Людовика XV. Эта серия шпалер из Бове имела неск. копий, одну из к-рых приобрела фаворитка короля маркиза де Помпадур, а другую Людовик XV послал в дар Цянь-луну. Согласно сообщению миссионера Ж.-Ж.М. Амио (1718–1793), Кастильоне и Аттире украсили сюжетными изображениями большое зеркало, специально заказанное императором для летнего дворца. Известно, что вставленные в оконные проемы зеркала были расписаны европ. пейзажами. Вероятно, этот европ. дворец в годы Цянь-лун

был местом хранения и др. даров Запада, напр., гравюр по рисункам Н. Пуссена и П. Миньяра, к-рые Людовик XIV передал Кан-си в 1699.

Интерьеры зданий для гидравлических машин, запускающих фонтаны, отличались утилитарностью, отчего арх-ра их фасадов должна была оставлять впечатление театр. декорации. Цянь-лун проявлял особый интерес к европ. иск-ву фонтанов, и вправду уместных в летнем парке, где три четверти площади занимали водоемы. По контрасту с кит. частью комплекса, где обыгрывались эффекты стоячей воды, позволявшей использовать медитативный потенциал отражений, дворцы в европ. стиле окружала подвижная вода — фонтаны, каскады, шутихи. Композиционная схема дворца была задана сетью каналов, и даже время в этом дворце «ожившей» воды измерялось при помощи превращенных в фонтан водяных часов. Большое кол-во водоемов в Юаньминъюане объяснялось требованиями местного климата — засушливое лето в Пекине можно было смягчить только обилием воды. Примечательно, что водоемы парка входили в систему каналов, общую для Юаньминъюаня и др. аристократических садов, расположенных вблизи города. В этой связи высказывалось обоснованное предположение, что императорская резиденция с ее водоемами, наполняемыми за счет горных источников, была местом хранения резервов воды для столицы на экстренный случай. Известно, что уже с монг. периода (1291) Пекин был связан с Великим каналом, а в годы царствования династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911) увеличившаяся сеть каналов подступила к горам в окрестностях Северной столицы. Возможно, «водяные забавы» в парке Юаньминъюань следует рассматривать в контексте этих общих гидравлических работ.

О худ. достоинствах утраченного ансамбля дает представление серия офортов (*тунбань-хуа*) с изображением его зданий и фонтанов. Гравюры, подготовленные по имп. заказу Кастильоне и двумя его помощниками сразу же по окончании строительства и отпечатанные с медных досок, свидетельствуют о том, что Цянь-лун придавал проекту особенное значение. На листах можно видеть архитектурный и скульптурный наружный декор зданий в стиле итал. барокко, с характерными для него перспективными и иллюзионистическими эффектами, и окружающие здания деревья, подстриженные в виде пирамид. Одним из наиб. приметных элементов декора выступает форма раковины, широко распространенная в европ. арх-ре XVII–XVIII вв. Трансформации, пережитые комплексом Юаньминъюань в течение XVIII в., симметричны изменениям в кит. придворном иск-ве периода в целом. Традиц. начало доминировало в арх-ре и устройстве садово-паркового комплекса в годы Кан-си и Юн-чжэн. Нетрадиционные элементы, привнесенные художниками-миссионерами и произведениями европ. ремесла в интерьеры «западных» дворцов, отражали новое пропорциональное соотношение, сложившееся в цинской культуре к сер. XVIII в. Огромные материальные вложения в реконструкцию Сада совершенной ясности, являвшегося по существу миниатюрной моделью империи Цянь-луна, имели вполне конкретную цель. Фонтаны и дворцы, к-рые во славу кит. императора выстроили «зап. варвары», стали апофеозом державного величия. Произведения, отмеченные чертами цинского придворного стиля, созданного под контролем маньчж. императоров совместными усилиями китайцев и европ. миссионеров, характерны для придворной живописи, механических часов (**чжунбяо**), эти черты прослеживаются также в росписи эмалей на металле, фарфора и стекла цинского времени.

Юаньминъюань дает представление о различных аспектах культурной жизни маньчж. двора, роли в ней европ. миссионеров, знаменуя этапы развития цинского стиля, достигшего вершины в придворном иск-ве правления Цянь-лун. Символична и судьба комплекса, отражающая историю культурных контактов Китая с Европой: единственный в Поднебесной памятник европ. арх-ры XVIII в. был столетием позже разрушен и разграблен англо-франц. войсками в период второй «опиумной войны» (1856–1860), повторно разгромлен повстанцами в нояб. 1900, горел в огне пожара, длившегося трое суток. Памятник теперь существует в виде отдельных фрагментов. Все случайно уцелевшие после войн произведения иск-ва, включая 12 бронзовых фигур фонтана-клепсидры, были расхищены и, по-видимому, вывезены из страны. Начиная с 1987 отдельные скульптуры зодиакальных животных продавались на европ. аукционах, и сейчас известна принадлежность пяти из них. В наст. время в КНР планируется реконструкция ансамбля и превращение его в нац. парк.

** *Дубровская Д.В.* Миссия иезуитов в Китае. М., 2001; *Пчелин Н.Г.* Миссия иезуитского ордена в Китае (1579–1842). Автореф. канд. дис. СПб., 1999; *Фишман О.Л.* Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.). СПб., 2003; Циндайгун тиншэнхо (Жизнь цинского двора). Сянган, 1985; Beijing: Glimpses of History. Beijing, 2001; Collected Works of Giuseppe Castiglione. Taibei, 1983; *Desroches J.P.* Yuanming Yuan. Die Welt als Garten // Europa und die Kaiser von China. Fr./M., 1985; *Veit V.* Jean-Denis Attiret: Ein Jesuitenmaler am Hofe Qianlongs // Ibid.

М.А. Неглинская

ЮАНЬ МУ-ЧЖИ

袁牧之

Юань Му-чжи. 1909–1978. Режиссер, актер, сценарист. Поставил лучшие фильмы 1930-х: «Души фэнгуан» («Городские сцены», 1935; панорама жизни шанхайского дна), «Малу тяньши» («Уличные ангелы», 1937). В 1938 уехал в Яньань, где делал документальные фильмы в агитационно-пропагандистском ключе. В 1940 был послан в СССР, участвовал в работе над фильмом С. Эйзенштейна «Иван Грозный», снял документальный фильм о казахском поэте Джамбуле. С 1946 был на административной работе (директор Чанчуньской студии, начальник Управления кинематографии КНР). После критич. кампании 1952 ушел на пенсию. Творческой работой больше не занимался. В период **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4) подвергся нападкам. Был реабилитирован. В 1983 вышел сб. его теоретич. трудов по кинематографии.

** *Торопцев С.А.* Юань Му-чжи — актер, режиссер, сценарист, драматург // ААС. 1979, № 3; *он же.* Трудные годы китайского кино. М., 1975; *он же.* Очерк истории китайского кино. М., 1979; *он же.* Свеча на закатном окне. Заметки о китайском кино. М., 1987; *он же.* Китайское кино в «социальном поле». М., 1993; Дандай чжунго дяньин (Современное китайское кино). Т. 1–2. Пекин, 1989; Чжунго да байкэ цюаньшу. Дяньин (Большая китайская энциклопедия. Кино). Пекин, 1991; Чжунго дяньин да цыдянь (Большой словарь китайского кино). Шанхай, 1995.

С.А. Торопцев

ЮАНЬ СЫ ЦЗЯ

元四家

Юань сы цзя, «четыре [великих] мастера [пейзажа эпохи] Юань»: **Хуан Гун-ван**, **У Чжэнь**, **Ни Цзань** и **Ван Мэн**. Вместо Ни Цзаня в эту когорту иногда включают **Чжао Мэн-фу** (1254–1322) — выдающегося художника-универсала, каллиграфа, полит. деятеля, поэта и литератора.

Главой группы считается Хуан Гун-ван (1269–1354) — мастер кисти, всерьез занявшийся живописью в 50-летнем возрасте, при этом взял за ориентир произведения **Дун Юаня** и **Цзюй-жаня**. Пейзажный свиток Хуан Гун-вана «Фучунь-шань цзюй ту» («Жизнь в горах Фучунь») известен по неск. сотням копий минского и цинского времени. У Чжэнь (1280–1354) — выдающийся художник, каллиграф, работал в жанре *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод», в традиции Цзюй-жаня, но особенно прославился в «живописи бамбука» (**мо-чжу**). Ни Цзань (1301/1306–1374) — каллиграф, поэт и художник-пейзажист, писавший также бамбук и камни. В молодости учился на произведениях Дун Юаня, позднее выработал собств. узнаваемый стиль живописи. Самый младший в группе — Ван Мэн (1308–1385), художник и каллиграф, мастер пейзажа и жанра *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц»; внук Чжао Мэн-фу и **Гуань Дао-шэн**.

Великих мастеров монгольской эпохи объединяло особое внимание к жанру *шань-шуй* (*хуа*), стремление к выразительности работы тушью, синтезу каллиграфии и живописи, использование в качестве материала для живописи бумаги, к-рую они предпочитали шелку. Каждый из четверки мастеров оказал значительное влияние на развитие кит. пейзажа и всего живописного иск-ва.

** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Соколов-Ремизов С.Н.* Пейзаж Ни Цзаня // Сокровища искусства стран Азии и Африки. Вып. 1. М., 1975; *Сычёв В.Л.* Два свитка на тему палиндрома Су Жолань в собрании ГМВ // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV. М., 2001; *Пань Тянь-шоу.* Чжунго хуйхуа ши (История живописи Китая). Шанхай, 1983; Сёдо дзэнсю (Полное собрание каллиграфии). Т. 1–26. Токио, 1974.

См. также лит-ру к ст. **Сяо сы Ван**.

В.Л. Сычёв

ЮЙ ДЯО

玉雕

Юй дяо — искусство худ. обработки нефрита (*юй* [*11*]), а также иных драгоценных и поделочных камней. История камнерезного иск-ва насчитывает в Китае несколько тысячелетий (см. Общ. разд. **Нефрит**), наивысшего расцвета достигает в годы правления имп. **Цянь-луна** (1736–1796; см. также т. 4).

Традиц. ассортимент нефритовых изделий (*юй ци*) очень велик. Особую группу составляют имитации древних изделий из нефрита (*фан гу юй*), выполнявшиеся по спец. технологии, включавшей воспроизведение мелких дефектов, создающих иллюзию почтенного возраста изделия. Кроме того, применялось

искусств. изменение окраски камня при помощи обжига, кипячения в различных составах или выдерживания в сырой земле вместе с окисляющимися железными (медными) предметами.

Высокая твердость таких минералов, как нефрит и жадеит, обусловила главную особенность технологии кит. камнерезного иск-ва. Строго говоря, изделия создавались не путем резьбы, а посредством шлифовки материала замешанными на воде порошковыми абразивами, изготовленными из карборунда, кварца и др. минералов. Осн. приспособлением, использовавшимся камнерезами старого Китая, был примитивный станок с ножным педальным приводом — *шуйдэн* («водяное седалище»). Рама станка изготовлялась из дерева, педали — из половинок расколотого колена бамбука. Ось вращения деревянного вала, поддон и кожух, защищавший мастера от брызг абразивной массы, выполнялись из железа. Вал опирался на деревянный «подшипник», входивший в особый желобок на поверхности вращающегося вала. Задним концом вал вставлялся в отверстие станины, на др. конце закреплялась металлическая рабочая насадка. Вал не был укреплен на станке и удерживался на месте силой натяжения приводной веревки. При необходимости мастер прекращал работу, снимал со станка один вал и заменял его следующим, снабженным др. насадкой. По левую руку от сиденья мастера к станку примыкали козлы с чаном для абразивного материала, смоченного водой. В наст. время в отрасли используется совр. оборудование, однако еще в 1950-е «водяные седалища» встречались в Китае повсеместно.

Процесс создания изделий из камня включал неск. основных этапов. На первом этапе мастер изучал материал, его форму и структуру. Особое внимание уделялось трещинам, инородным включениям и др. дефектам. Одновременно камнерез увязывал свое видение будущего изделия с размерами, формой и окраской камня. Закончив изучение, мастер распиливал камень и удалял внешнюю «корку». Вслед за этим на поверхность заготовки наносились контуры будущего изделия — это делалось при помощи туши. На втором этапе происходило собственно создание изделия. Третий этап работы включал все операции, связанные с нанесением декоративного орнамента, а также выполнением резных изображений и надписей. Четвертый этап составляла окончательная полировка. Затем изделие на нек-рое время погружалось в бассейн с проточной водой, к-рая вымывала остатки абразивов. Изделие сушили и подвергали обработке расплавленным воском или разогретым маслом. Последнее было необходимо для придания изделию элегантного блеска и «залечивания» мельчайших трещинок. Готовое изделие натиралось мягкой тканью до зеркального блеска и водружалось на заранее приготовленную подставку из резного дерева или тонированной бронзы.

Худ. обработка камня в старом Китае была связана не с месторождениями самоцветов, а с крупными торгово-ремесленными центрами. В периоды правления династий Юань (1271–1368) и Мин (1368–1644) центрами камнерезного иск-ва становятся Сучжоу, Янчжоу, Ханчжоу и Нанкин. В XVIII в. окончательно формируются две осн. школы камнерезного иск-ва — северная (с центром в Пекине) и южная (с центром в Сучжоу). Пекинские мастера снабжались первосортным материалом и получали жалованье из казны. В годы правления имп. Цянь-луна получила распространение практика привлечения в Пекин иногородних мастеров для обучения столичных кадров и выполнения особых заказов. Несмотря на отсутствие гос. поддержки, южная школа занимала гл. позиции: цинский двор полагал изделия сучжоуских мастеров «лаконичными и изящными», а пекинскую резьбу «небрежной». Сложившаяся система центров камнерезного иск-ва просуществовала вплоть до кон. XIX в. В нач. XX в. главными клиентами кит. камнерезов становятся иностр. коллекционеры. В связи с этим центры отрасли перемещаются в торговые приморские города, такие как Шанхай и Гуанчжоу. После образования КНР в 1949 начался процесс возрождения традиц. центров камнерезного дела при поддержке гос-ва.

** *Виногродский Б.Б.* Китайский нефрит. Узоры времени. М., 2007; *Ершов Д.В.* И яшма лучезарных облаков... Нефрит и камнерезное искусство в Китае. М., 2007; *Кречетова М.Н.* Резной камень Китая в Эрмитаже. Л., 1960; *Шэнь Чжуй-лу.* Чжунго юйдяо (Китайское камнерезное искусство). Пекин, 1991.

Д.В. Ершов

ЮЙ И

玉衣

Юй и («яшмовые одежды», «нефритовые доспехи», «нефритовый саван») — погребальное облачение из тысяч нефритовых пластин, скрепленных металлической проволокой или шелковыми нитями. Уникальный памятник камнерезного иск-ва Китая. Использование *юй и* отражает веру древних китайцев в сверхъестеств. способность нефрита (*юй* [*11*]) предохранять тело умершего от разложения.

Обычай закрывать лица знатных покойников масками, изготовленными из нефритовых пластин, появился еще в период Чжань-го (475–221 до н.э.). В **«Хоу Хань шу»** («История Поздней [династии] Хань»; см. т. 4) говорится о том, что некогда императоров хоронили в «яшмовых одеждах, сшитых золотыми нитями». Там же указано, что обладателей титулов *чжу-хоу*, *ле-хоу*, старших жен и дочерей императоров хоронили в «яшмовых одеждах, сшитых серебряными нитями». Младших жен и сестер императора хоронили в «одеждах», скрепленных медными «нитями». Пик использования «яшмовых одежд» приходится на эпоху Западная Хань (206 до н.э. — 25 н.э.). В 222 вэйский Вэнь-ди (Цао Пи, прав. 220–226) запретил их использование, «дабы не возбуждать алчности грабителей могил». История кит. археологии не знает примеров находок «яшмовых одежд», относящихся к периоду позднее правления династий Вэй (220–265) и Западная Цзинь (265–316).

Как правило, «одежды» состоят из пяти частей: «шлема», «куртки», «штанов», «перчаток» и «обуви». Каждая из них, в свою очередь, также разделяется: к примеру, «шлем» — на лицевую и затылочную части, «куртка» — на грудную и спинную, а также левый и правый «рукава». Будучи соединенными, эти разрозненные части образуют сплошной панцирь, покрывающий тело умершего с ног до головы. Для создания «одежд» использовались тщательно отполированные нефритовые пластины различной формы, число к-рых варьируется (в известных памятниках — от 2160 до 2600). По углам каждой пластины просверливались отверстия, сквозь к-рые пропускалась проволока или шелковая нить, скрепляющая изделие.

В погребальном комплексе Западной Хань «яшмовые одежды» использовались наряду с др. изделиями из нефрита. К ним относились вкладыши для девяти естеств. отверстий человеч. тела, а также ритуальные предметы, вкладывавшиеся в рот и в руки покойного.

Долгое время письм. упоминания «яшмовых одежд» считались метафорами, призванными передать восхищение роскошью и пышностью придворного быта далекой эпохи. Поворотным моментом в истории изучения *юй и* стали раскопки захоронения Цзюнюйдунь в уезде Суйнин пров. Цзянсу. В 1954 в этом погребении были обнаружены 229 нефритовых пластин с отверстиями по краям. В 1958 кит. историк Ли Вэй-жань на основании эпиграфич. данных впервые предположил, что найденные пластины — не что иное, как детали особого погребального облачения. В мае 1968 при обследовании скальной гробницы в уезде Маньчэн пров. Хэбэй были обнаружены два первых полных комплекта «яшмовых одежд». Эти облачения принадлежали члену императорской фамилии Лю Шэну (ум. 113 до н.э.; см. **Лю Шэн му**) и его жене Доу Вань (ум. 104 до н.э.). К 1989 на терр. КНР было зафиксировано 34 случая обнаружения «яшмовых одежд» (всего 38 комплектов подобных облачений, четыре из к-рых дошли до наших дней полностью). Самое большое число находок «одежд» сделано в окрестностях г. Сюйчжоу (пров. Цзянсу), где начиная с 1970 обнаружено три комплекта облачений из нефрита, последний — в середине 1990-х. Наиб. ранний образец «одежд» был обнаружен в 1983 на терр. г. Гуанчжоу в захоронении *вана* [*1*] Чжао Мо — правителя царства Наньюэ, возникшего на обломках империи Цинь в 207 до н.э.

См. также ст. **Нефрит** в Общем разделе.

***** Маньчэн хань му (Ханьское погребение в Маньчэне). Пекин, 1978. ****** *Ершов Д.В.* И яшма лучезарных облаков... Нефрит и камнерезное искусство в Китае. М., 2007; *Ли Инь-дэ.* Си Хань юй и ши хэ синчжи цзяньтао (Анализ западноханьского погребального обряда «яшмовых одежд» и его форм) // Чжунго юй вэньхуа юй сюэ луньцун (Китайская культура нефрита и ее изучение) / Под ред. Ян Бо-да. 4-е изд. Пекин, 2006.

Д.В. Ершов

ЮЙ САНЬ-ШЭН

餘三勝

Юй Сань-шэн. Наст. имя Кай Лун. 1802, уезд Лотянь пров. Хубэй, — 1866. Крупнейший актер столичной драмы **цзинцзюй**, исполнял роли в амплуа *лао-шэн* («пожилой герой»). Вместе с др. актерами, стоящими у истоков *цзинцзюй*, Чэн Чан-гэном и Чжан Эр-куем, вошел в когорту «трое выдающихся в амплуа *лао-шэн*» и «три опоры царского треножника». Актерскому мастерству обучался с детства в труппе жанра *ханьдяо*, исполнял роли в ампуа *мо* (престарелый герой), приехав в Пекин, перешел на др. амплуа. В своей манере пения следовал традиции старинных жанров *пихуан* сев. провинций империи, **эр-хуан** пров. Аньхой, определенное влияние на него оказала старинная драма *куньцюй*, а также жанр *цинь-цян* (см. **Банцзы дяо**). Эти жанры и легли в основу столичной оперы, в формирование к-рой Юй Сань-шэн своим иск-вом внес огромный вклад. Прилагал усилия для адаптации заимствованных из др. провинций жанров к мелодике и звучанию речи в столичном округе, что также обеспечило рост популярности *цзинцзюй*. Вошел в историю кит. театра как исполнитель ролей в спектаклях «Динцзюнь шань» («Гора Динцзюнь»), «Сы лан тань му» («Четвертый сын навещает мать»), «Чжо фан Цао» («Пленение Цао») и др. Заложил основу певческой манеры *цзинцзюй* и большое значение придавал отточенности и выразительности движений на сцене. Его достижения и наработки продолжали развивать его талантливые ученики в амплуа «пожилого героя», в частн. известный актер **Тань Синь-пэй**. Потомки Юй Сань-шэна были известными актерами столичной драмы, внук Юй Шуянь также прославился в амплуа *лао-шэн*.

См. лит-ру к ст. **Эр-хуан**.

Е.А. Завидовская

ЮЙ ФЭЙ-АНЬ

於非闇

Юй Фэй-ань. 1887, пров. Шаньдун, — 1956. Каллиграф, резчик печатей, педагог и теоретик живописи. Работал в Пекине. Писал в жанре *хуа-няо* («цветы-птицы») стилем «тщательной кисти» (**гун-би**). В своих ярких полихромных работах гармонично соединил каллиграфию почерком *кайшу* в идущем от **Чжао Цзи** (1082–1135) стиле *шоуцзиньшу* («тонкопись золотом») с техникой живописи «тщательной кистью» и зарисовкой натуры по памяти (*мосешэн*). Автор ряда теоретич. трудов — «Чжунго хуа яньляо яньцзю» («О красках, применяемых в китайской традиционной живописи»); «Во цзоян хуа хуа-няо хуа» («Как я работаю в жанре „цветы-птицы“») и др.

** *Соколов С.Н.* Уроки традиции // Искусство. 1989, № 9.

С.Н. Соколов-Ремизов

ЮЙ-ЦЗЯНЬ

玉澗

Юй-цзянь (Нефритовый поток) — художник эпохи Южная Сун (1127–1279), один из ведущих представителей т.наз. чаньской живописи. Самая загадочная фигура из живописцев, представляющих основанную на принципах буддизма *чань* (см. т. 2 **Чань-цзун**) школу чаньской живописи, основоположником к-рой считается **Му Ци**. В синхронных письм. источниках упоминаются два чаньских монаха, к-рых можно отождествить с этим легендарным мастером: Ин Юй-цзянь и Жо-фэнь. Данные о первом из них исчерпываются тем, что он обитал в столичном мон. Цзинцысы (г. Линьань, на месте совр. г. Ханчжоу пров. Чжэцзян). Сведения о втором чуть более подробны: известно, что он был уроженцем юго-востока Китая (совр. пров. Чжэцзян), в миру носил имя Цао Чжун-ши, тоже проживал в столичном мон. Шанчусы, занимаясь там пейзажной живописью, а на склоне лет вернулся в родные края и, поселившись в уединении, взял псевдоним Юй-цзянь.

Юй-цзянь признан самым крупным чаньским художником-пейзажистом, в стилистике к-рого пейзаж достиг предельной эскизности, практически превратившись в живописную абстракцию. Известны четыре приписываемых ему картины: «Лушань пубу» («Горы Лушань в брызгах водопада», шелк, тушь, Худ. музей Токугава, Нагоя), «Дунтин цю юэ» («Осенняя луна над озером Дунтин», Нац. музей, Токио), «Юань пу гуй фань» («Лодки, возвращающиеся к отдаленной отмели», Худ. музей Токугава, Нагоя) и «Шань ши цин лань» («Горная

деревня в рассеивающемся тумане», Коллекция Ёсикава, Япония). Последние три произведения являются фрагментами (выс. ок. 30, дл. ок. 80 см) единого свитка под назв. «Сяо Сян ба цзин» («Восемь видов рек Сяо и Сян»), к-рый, по преданию, был разрезан на куски по приказанию япон. правителя (сёгуна), желавшего одновременно созерцать все образующие его пейзажи.

Наиб. интерес представляет картина «Горная деревня в рассеивающемся тумане»», лишенная даже едва намеченных изображений: ее композиция сводится к контурам-намекам, образованным размывами и пятнами туши, предельно далекими от передачи структур, свойственных объектам внеш. мира, и обладающими собств. структурой и выразительностью. Написанные подобным образом пейзажи могли быть эффективно использованы в качестве объектов медитации, поскольку (благодаря отсутствию изобразительности) способствовали вытеснению мыслей из сознания зрителя.

Хотя чаньский пейзаж решительно отличается от современной ему академич. пейзажной школы, представленной в первую очередь работами **Ма Юаня** и **Ся Гуя**, его уникальность для кит. живописи не следует преувеличивать: он явно восходит к «облачно-туманному стилю» (*юньу-яньай*) **Ми Фу** и **Ми Ю-жэня**. Не менее важен факт настойчивого обращения чаньских живописцев к видам рек Сяо и Сян (пров. Хунань), не только славившихся красотою ландшафта, но и имевших особую культурную символику, что вводит чаньский пейзаж в определенный культурно-художественный контекст. Поэтому правильнее говорить о подчинении чаньского пейзажа как собственно чань-буддийским мировоззренческим моделям, так и даос. мистицизму, сыгравшему определенную роль в формировании философии *чань-цзун*.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р.*, *Купер Дж.* Шедевры, искусства Китая. Минск, 1997; *Осенмук В. В.* Чань-буддийская живопись и академический пейзаж в период Южная Сун (XII–XIII века) в Китае. М., 2001; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; *Cahill J.* Chinese Painting. Geneva–London, 1960; *Munsterberg H.* Zen and Oriental Art. Tokyo, 1965; *Siren O.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1–3. L., 1958.

См. также лит-ру к ст. **Му Ци**.

М.Е. Кравцова

ЮЙ ШИ-НАНЬ

虞世南

Юй Ши-нань, Юй Бай-ши, прозв. Юй Юн-син, Юн Син-гун. 558, Юйяо уезда Юэчжоу (совр. пров. Чжэцзян), — 638.

Вместе с **Оуян Сюнем** и **Чу Суй-ляном** входит в тройку знаменитых каллиграфов начала правления дин. Тан (618–907). Учителем Юй Ши-наня был монах **Чжи-юн**, что предопределило прямую преемственность его стиля от великого **Ван Си-чжи** (см. **Эр Ван**, также т. 3). Начав, как и Оуян Сюнь, карьеру при дворе дин. Суй (581–618), Юй Ши-нань с почестями продолжил ее при танском имп. Тай-цзуне (см. т. 4, 5 **Тан Тай-цзун**), к-рый уважал каллиграфа не только за талант, но и за добродетели. Стала легендарной его фраза: «Ши-нань в одном лице совмещает пять достоинств: первое — добродетель *дэ* [*1*], второе — преданность, третье — широкая образованность, четвертое — литературный дар, пятое — мастерство в каллиграфии. Даже одного [из этих достоинств достаточно, чтобы] стать прославленным сановником. Юй-нань [обладает] всеми». Юй Ши-нань был излюбленным собеседником императора, с к-рым тот подолгу обсуждал принципы иск-ва каллиграфии. Им написаны трактаты «Шу чжи шу» («Изложение каллиграфических установок»), «Гуань сюэ пянь» («Главы о взглядах на обучение»), «Би суй лунь» («Беседы о сути кисти»). В последнем трактате он пишет: «Для постижения сокровенного совершенства *дао* каллиграфии необходимо, чтобы случилось духовное озарение (*шэнь юй*); этого нельзя добиться силой. Суть мастерства требует интуитивного постижения (*синь у*)».

В почерках *синшу* и *цаошу* Юй Ши-нань умел быть на редкость непринужденным. Но основной его вклад в историю кит. каллиграфии связан с уставом. Одной из наиболее почитаемых стел (**бэй [4]**) эпохи Тан является стела в храме **Конфуция** (см. т.1, 4) «Кун-цзы мяо тан бэй», воздвигнутая ок. 626–630 в связи с реставрацией храма. Юй Ши-нань выполнил надпись почерком *кайшу*. Стиль его элегантен и серьезен, естествен и глубок; техника работы кистью отличается внутр. твердостью при внеш. мягкости. В силу ее ясности каллиграфию Юй Ши-наня всегда копировали и продолжают копировать вплоть до наших дней все учащиеся. Но тайна гармонии стиля Юй Ши-наня открывалась лишь избранным. Таковыми считаются сунский мастер **Цай Сян**, юаньский **Чжао Мэн-фу**, корифеи династии Мин **Чжу Юнь-мин** и **Дун Ци-чан**.

***** Суй Тан У-дай шуфа (Каллиграфия [периодов] Суй, Тан, Пяти династий) / Под ред. Ян Жэнь-кая. Пекин, 1989; то же / Под ред. Ван Цзин-сяня. Пекин, 1998; Чу Тан шу лунь (Антология сочинений по каллиграфии Ранней Тан) / Под ред. Сяо Юаня. 2-е изд. Чанша, 2004. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Малявин В.В.* Китайское искусство. Принципы. Школы. Мастера. М., 2004; *Бао Бэй-у.* Чжунго шуфа цзяньши (Краткая история китайской каллиграфии). Шанхай, 1983; *Чжу Гуань-тянь.* Тан дай шуфа (Каллиграфия периода Тан). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992.

В.Г. Белозёрова

ЮЙ Ю-ЖЭНЬ

Юй Ю-жэнь, Юй Ю-жэнь (имя в др. иероглифич. написании), прозв. Тайпинлаожэнь и др. 11.04.1879, уезд Саньюань пров. Шэньси, — 10.11.1964, Тайбэй, Тайвань. Политик, литератор, каллиграф.

Выходец из крестьянской семьи. В раннем детстве потерял мать, к-рую ему заменила сестра отца. Видя способности мальчика, родственники в 11 лет отдают его в частную школу. В 24 года он получает начальную степень *цзюй-жэнь*. Попав в Шанхай, Юй Ю-жэнь оказывается вовлеченным в революц. движение. Работает журналистом в революц. изданиях; опасаясь преследований властей, эмигрирует в Японию. В послереволюционный период Юй Ю-жэнь последовательно выдвигается на все более высокие гражданские и военные посты в пр-ве Гоминьдана. В 1949 переезжает на Тайвань, где и завершается его жизненный путь.

Считается одним из лучших мастеров почерка *цаошу* XX в., к-рый как нельзя более соответствовал его бурному темпераменту. Залогом успехов в скорописи была основательная подготовка в уставе, в к-ром мастер тренировался на протяжении всей жизни. Изучение каллиграфии начал с образцов **Чжао Мэнфу**. Юй Ю-жэнь коллекционировал оттиски с «канонов в камне» (*ши цзин*) конца дин. Хань и надписи с мемориальных стел династий Северная Вэй (386–534) и Тан (618–907). Влияние этих памятников отчетливо прослеживается в его уставе, но есть и важное отличие. Юй Ю-жэнь усиливает динамич. качества черт, производя микросмещения, наклоны и скосы. В образцах его версии почерка *бэйшу* скорость ведения кисти приближается к *цаошу*, а динамика черт из потенциального состояния переводится в актуальное, за счет чего создается своеобр. эффект «бега на месте». При этом целостность произведения сохраняется как некое невероятное равновесие динамики и статики.

Скорописный стиль Юй Ю-жэня, с одной стороны, восходит к **Хуай-су**, а с др. — основан на технике работы кисти и композиционных принципах северовэйских стел. Подобное сочетание и было ключом к его индивидуальному стилю письма. В скорописи он добивается максимального упрощения черт, одновременно наполняя их энергией и тончайшей ритмич. проработкой. Его каллиграфия и доступна и недосягаема в своем совершенстве одновременно. На протяжении последних 20 лет своей жизни Юй Ю-жэнь активно пропагандировал *цаошу*, желая, чтобы как можно большее число китайцев овладело этим почерком. С этой целью он с 1932 издавал ежемесячник «Цаошу юэ кань». В 1936 мастер публикует свой норматив скорописной версии «Пропись „Тысячи иероглифов“» (**«Цянь цзы вэнь»**; см. т. 5), к-рый под назв. «Бяочжунь цаошу» («Нормативы скорописи») к 1960 выдержал 17 переизданий. В предисловии каллиграф называет четыре преимущества предлагаемой им версии скорописных знаков: во-первых, иероглифы легко запоминаются, во-вторых, легко пишутся, в-третьих, точно опознаются, в-четвертых, красиво смотрятся. Юй Ю-жэнь пытается вернуть самый элитарный вид почерка к его ист. истоку — графике рядовых служащих периода дин. Хань (206 до н.э. – 220 н.э.), в среде к-рых скоропись возникла для ведения деловых записей. Тем самым он обозначил новые горизонты развития для скорописи и пробудил интерес к ней начинающих каллиграфов. Юй Ю-жэнь инициирует создание Ассоциации скорописи (*Цаошу шэ*). Им организовывается большое число выставок по всему Дальневосточному региону. В Японии вклад Юй Ю-жэня в развитие *цаошу* был оценен по достоинству: ему присвоили почетный титул «чудотворец скорописи» (*цао шэн*). Высокие гос. должности позволяли мастеру не брать денег за свой каллиграфич. труд. Произведения в соответствии с традицией он раздаривал друзьям и поклонникам таланта.

****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго сяньдай шуфа ши (История современной китайской каллиграфии). Пекин, 1996; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Chang J., Lawton Th., Allee St.* Brushing the Past: Late Chinese Calligraphy from the Gift of Robert Hatfield Ellsworth. Wash., 2000; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Ch'en Chih-mai.* Chinese Calligraphers and Their Art. Melbourne, 1966.

В.Г. Белозёрова

ЮН-ТАЙ МУ

永泰墓

Юн-тай му — усыпальница Юн-тай. Один из важнейших памятников изобразительного иск-ва эпохи Тан (618–907).

Юн-тай (684–701), внучка императрицы **У-хоу** (У Цзэ-тянь, 624–705, прав. 684–704; см. т. 4), была отравлена по распоряжению самой императрицы в возрасте 17 лет. Когда ее отец — имп. Чжун-цзун (прав. 705–710) — вступил на трон, он приказал перезахоронить останки дочери с почестями, подобающими статусу принцессы крови. Усыпальницу воздвигли на терр. комплекса Цяньлин, сосредоточенного вокруг погребального ансамбля самой У-хоу и ее супруга, имп. Гао-цзуна (650–684, см. т. 2 **Лин цинь**). Об изначальной роскоши этого захоронения, вскрытого в 1961, и богатстве погребального инвентаря принцессы свидетельствует тот факт, что даже после его разграбления могильными ворами, видимо, произошедшего еще в древности, в нем было найдено 1300 изделий, включая предметы из золота, серебра и нефрита.

Однако гл. «сокровищем» гробницы принцессы Юн-тай являются стенописные картины (*би хуа*), к-рые следует рассматривать в контексте истории погребальной живописи эпохи Тан. Их достоинства становятся особенно очевидны при сравнении с др. образцами стенописей VII в. Самой ранней из них считается композиция с изображением (166×72 см) танцовщицы в аристократич. захоронении 658 г. Женская фигура выполнена черными контурными линиями на одноцветном гладком фоне, детали одеяния прорисованы красно-коричневой и зеленой красками (зеленым цветом очерчена лента, обвивающая плечи). Хотя сама картина достаточно проста в живописном и композиционном отношении, рисунок отличается естественностью и экспрессивностью. Очевидна также свобода в передаче пластики человеч. тела в момент движения, подхваченного деталями одежды — длинными развевающимися рукавами, легкой юбкой, разлетающимися, словно «танцующими», лентами. По мнению специалистов, обнаружение этой профессионально исполненной стенописи представляется особенно существенным, поскольку картина по существу знаменует возрождение традиции монументальной живописи, утвердившейся в погребальной обрядности Китая еще в эпоху Хань (III в. до н.э. — III в. н.э.; см. **Ванду му**) и по непонятным пока причинам почти угасшей в III–VI вв. Обращение к образу танцовщицы в «фантазийном» одеянии, отмеченном нек-рыми чужеземными чертами, и сама манера его исполнения подсказывают, что данная худ. традиция могла возобновиться благодаря использованию опыта светских стенописей, испытавших влияние буд. иск-ва (напр., в распространении сцен придворных увеселений, включающих изображения танцующих красавиц, схожих с «божественными танцовщицами» — апсарами).

Следующими по времени значительными произведениями танской погребальной живописи признаны росписи гробницы сановника Ли Шоу (ум. 668), образующие уже целую «галерею» из картин на северной, вост. и зап. стенах погребальной камеры и ведущего к ней коридора. В каждом случае композиции образованы горизонтальными фризами, что в целом соответствует худ. особенностям древней (I–II вв.) монументальной живописи, изображающей процессии служанок, слуг и музыкантов оркестра. В стенописях погребальной камеры соседствуют 12 персонажей — служанки с предметами столовой и бытовой утвари в руках и музыкантши. Фигуры и предметы очерчены черными контурными линиями, одежда девушек раскрашена в красный цвет, детали переданы зеленой краской. Персонажи помещаются на фоне архит. сооружений или в интерьерах, элементы к-рых тоже окрашены в красный цвет; все предметы бытовой, столовой утвари и муз. инструменты детально прорисованы.

Следуя аналогичным принципам, росписи погребения принцессы Юн-тай покрывают стены погребальной камеры, вспомогательных помещений и коридора, достигая в высоту ок. 2 м. Вместе с тем живописная техника претерпела серьезные изменения по сравнению с росписью гробницы Ли Шоу: рисунок стали наносить красными контурными линиями с последующей обводкой черной краской, живописная палитра разнообразилась благодаря использованию, помимо красного цвета, также синего, зеленого и коричневого цветов в различных оттенках. Существенно изменилась также роль арх-ры и деталей интерьера — изображения колонн и балок перекрытий превратились в композиционно значимые элементы, играющие роль «обрамлений» отд. сцен. Использование этих «рам» способствовало худ. целостности росписей, делая их подобными единому панорамному полотну.

Еще более важно, что в стиле живописи появились две худ. манеры. Одна из них, проявляющаяся в росписях погребальной камеры и примыкающих к ней помещений, отличается намеренной декоративностью и нек-рой нарочитостью. Изображены группы облаченных в яркие одеяния придворных дам, к-рые словно «замерли» в почтительном ожидании своей госпожи: позы персонажей статичны, их внешний облик передает определенный условный тип.

Стенописи, расположенные в проходах, производят впечатление самостоятельных картин, в к-рых воспроизведены камерные и полные живого обаяния

сценки придворной жизни: их участницы с упоением наблюдают за птичкой, резвящейся на цветущем кустарнике, или играют с собачкой. Все изображения выполнены в естеств. и свободной манере, напоминающей современные им произведения станковой живописи на аналогич. темы, наиб. ярко представленной работами **Чжан Сюаня** и **Чжоу Фана.** Сюжетные сценки росписей гробницы Юн-тай сближаются со станковыми картинами и мн. др. чертами: присутствием растений и цветов, стремлением к передаче психологич. состояния персонажей, напр., беззаботности играющих с собачкой девушек.

Аналогичные «жанровые сценки» существуют среди росписей гробницы супруга Юн-тай — принца И-дэ, к-рый разделил участь жены и затем был перезахоронен в отд. усыпальнице рядом с ней, и в гробнице наследного принца Чжан-хуая (Чжан-хуай тай-цзы, 654–684), второго сына У-хоу, доведенного ею до самоубийства. Особую известность получили картины, показывающие конную свиту принца Чжан-хуая и эпизод игры в «конное поло» (*ма-цю*), сочетающие монументальность размеров, точность в передаче пластики фигур людей и животных и удивительную живость изображений.

Стилистические и тематич. особенности росписей в гробницах Юн-тай и обоих принцев убеждают в том, что на рубеже VII–VIII вв. погребальное иск-во предельно сблизилось со светской живописью, что позволило ему подняться на качественно новый худ. уровень. Одновременно факт столь быстрой (в течение полувека) эволюции погребальных стенописей показывает, что эта худ. традиция, вопреки ее принадлежности к культовому и, следовательно, консервативному по своей природе иск-ву, обладала способностью к трансформации, меняясь в соответствии с изменениями как религ. представлений, так и эстетич. вкусов. Подобная трансформация еще более отчетливо прослеживается на материале погребального иск-ва эпохи Северная Сун (960–1127), когда распространились погребальные камеры в виде округлого в плане помещения с высоким куполом, оформленные по образцу жилого интерьера. С помощью рельефов воспроизводили деревянные конструкции здания, стены украшали картинами, как правило, на тему сцен семейной жизни: трапез, совместных «посиделок» домочадцев, общения с детьми и др. домашних занятий. Картины отличались сдержанной цветовой гаммой и были пронизаны чувствами покоя и наслаждения семейным уютом, что ощущается во всех известных сегодня произведениях.

Погребальная живопись эпох Тан и Северная Сун является достоянием не одного лишь кит. иск-ва. Она оказала определяющее влияние на худ. тв-во соседних с китайцами народностей. Первыми из них эту традицию восприняли кидани, обитавшие на северо-востоке Китая и создавшие там собств. гос-во Ляо (916–1125). Известно более 50 ляоских захоронений (в совр. Внутренней Монголии, провинциях Ляонин и Хэбэй), большинство из них содержит стенописи, близкие по содержанию, композиции и стилистике к северосунской монументальной и станковой живописи.

Позднее эта традиция укрепилась в погребальной обрядности чжурчжэней, завоевавших р-ны бассейна р. Хуанхэ и основавшие в них гос-во Цзинь (1115–1234). Цзиньские погребения, следуя северосунскому и киданьскому канону, имитируют вид жилого помещения и украшены монумент. пейзажами и картинами на бытовые темы. С XIII в. погребальное живописное иск-во фактически прекратило свое существование.

** *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Ван Цзянь-цюнь, Чэнь Сян-вэй.* Кулунь Ляо-дай бихуа му (Ляоские гробницы со стенописями [из комплекса] Кулунь). Пекин, 1989; Сиань миншэн гуи (Достопримечательности и памятники древности Сиани). Гонконг, 1989; Сиань миншэн гуцзи (Исторические достопримечательности Сиани). Шэньси, 1986; *Чжуан Цзя-и, Не Чун-чжэн.* Чжунго хуйхуа (Китайская живопись). Пекин, 2000; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго хуйхуа цюаньцзи (Полное собрание произведений китайской живописи). Т. 1. Ханчжоу, 1997; Arts of China. Vol. 1. Tokyo, 1969; *Luo Zhewen.* China's Imperial Tombs and Mausoleums. Beijing, 1993; *Ruhn D.* A Place for Dead: An Archeological Documentary on Graves and Tombs of the Song Dynasty (960–1279). Heidelberg, 1996; Xi'an–Legacies of Ancient Chinese Civilization. Beijing, 1992; Xian: Places of Historical Interest. Memories of Chang'an. Xian, 2000.

М.Е. Кравцова

ЮН ЦЗЫ БА ФА

永字八法

Юн цзы ба фа («восемь правил [написания] иероглифа *юн* [*4*]»), *ба фа* («восемь правил») — система традиц. правил кит. каллиграфии, сформулированных в виде названий восьми элементов/черт иероглифа *юн* [*4*]. Авторство приписывается **Ван Си-чжи** (307?–365?; см. т. 3, также **Эр Ван**). Иероглиф *юн* [*4*] («вечность») в древнем начертании представляет собой изображение водного потока, к-рый никогда не иссякает, потому что в него вливаются все новые ручьи. Скорее всего, значение данного иероглифа способствовало тому, что его графика стала основанием этой системы пластич. элементов, повторяемой и интерпретируемой авторами всех старинных трактатов и изданий по кит. каллиграфии. История возникновения системы и ее суть не ясны в полной мере. Возможно, система *ба фа* определяла восемь приемов каллиграфич. пластики через коррелятивные связи между чертами иероглифа *юн* [*4*] и триграммами (*ба гуа*; см. т. 1 **Гуа [2]**) «И цзина» («Канон перемен»; см. т. 1 **«Чжоу и»**).

При написании иероглифа *юн* [*4*] уставом имеет место баланс центробежных и центростремительных векторов, организованный вокруг четкой осевой доминанты, что соответствует идеалу пластич. движения в кит. культуре. В состав иероглифа *юн* [*4*] входят восемь графических элементов — черт, к-рые традиционно различали в каждом иероглифе: точка *цзэ*, горизонталь *лэ* [*1*], вертикаль *ну* [*3*], крючок *ти*, откидная *цэ*, откидная *люэ* [*1*], откидная *чжэ* [*3*], откидная *чжэ* [*4*]. Деление на восемь элементов, как и их терминологич. обозначение, не соответствует более поздней типологии черт. Ниже приведены восемь элементов в соотнесении со способами письма по традиц. системе *лянь би ба фа* («восемь методов ведения кистью»), с интерпретацией элементов как типов пластич. движения в трактате **Янь Чжэнь-цина** «Ба фа цзюэ» («Тайны восьми методов», VIII в.), с предметами определенных форм в системе *ба фа* в трактате Чэнь Сы «Шу юань цзинхуа» («Все самое цветущее из каллиграфического заповедника», XII в.), с принадлежностью элементов к одной из полярностей **инь-ян** (см. т. 1, 2) по трактату Чэн Яо-тяня «Шу ши» («Энергопотоки в каллиграфии»). В скобках в первом столбце указывается совр. название элементов.

Элементы/черты	*Лянь би ба фа*	Источники		
		«Ба фа цзюэ»	«Шу юань цзинхуа»	«Шу ши»
цзэ (*дянь* [*3*])	опускать (*ло* [*4*])	сидевшая сова, низвергающаяся камнем	камень причудливой формы	*инь* [*1*]
лэ [*1*] (*хэн* [*1*])	поднимать (*ци* [*3*])	скрытой пружиной плавно расслабляется	яшмовая столешница	*ян* [*1*]
ну [*3*] (*шу* [*22*])	ходить (*цзоу* [*1*])	прогибается кольцом, но линии сил искривлены	железный столб	*инь* [*1*]
ти (*гоу* [*1*])	облагораживать (*цзя* [*11*])	отвесно и стремительно, словно [удар] молотком	клешня краба	*ян* [*1*]
цэ (*тяо*)	наслаивать (*дэ* [*3*])	слегка прилегает, но сходно с [элементом] *лэ* [*1*]	тигриный зуб	*ян* [*1*]
люэ [*1*] (*пе*)	охватывать (*вэй* [*16*])	соответствие в подобающей толщине	рог носорога	*инь* [*1*]
чжэ [*3*] (*дуань пе*)	возвращать (*хуй* [*2*])	клюет, вздымаясь, и сразу проникает	клюв птицы	*инь* [*1*]
чжэ [*4*] (*на*)	прятать (*цан* [*1*])	прижимает в подъеме, замедляя ход	золотой нож	*ян* [*1*]

По интерпретации Чэн Яо-тяня, все движения кисти вниз соответствуют полярности *инь* [*1*] (элементы *цзэ*, *ну* [*3*], *люэ* [*1*]), движения вверх — полярности *ян* [*1*] (элементы *лэ* [*1*], *ти*, *цэ*); центростремительный вектор движения соотносится с *инь* [*1*] (элемент *чжэ* [*3*]), а центробежный — с *ян* [*1*] (элемент *чжэ* [*4*]). В эпоху Ван Си-чжи, когда система *ба фа* была впервые сформулирована, пластич. принципы письма уставом только приобретали свой окончательный вид, т.о. система пропагандировала тогда еще официально не утвержденный почерк как фактически существующую пластич. программу, что в значительной степени способствовало его распространению.

** *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература – каллиграфия – живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М., 1985; *Ван Дун-лин.* Шуфа ишу (Искусство каллиграфии). Ханчжоу, 1986; *Чэн Яо-тянь.* Шу ши (Об энергопотоках в каллиграфии) // Мэйшу цуншу (Антология текстов по эстетике): В 20 т. / Под ред. Хуан Биньхуна, Дэн Ши. 4-е изд. В 20 т. Шанхай, 1937–1949. Т. 18, разд. 4, ч. 6; *Юй Цзянь-хуа.* Шуфа чжинань (Руководство по каллиграфии). Пекин, 1991; *Ch'en Chih-mai.* Chinese Calligraphers and Their Art. Melbourne, 1966.

В.Г. Белозёрова

ЮНЬ ШОУ-ПИН

Юнь Шоу-пин, Юнь Гэ, Чжэн-шу, прозв. Байюнь-вайши, Байюнь-цаотан, Баовэн-кэ, Дунъе-даожэнь, Дун-юань, Наньтянь-шэн, Оусян-саньжэнь, Оусян-гуань и др. 1633, Уцзин (совр. Чанчжоу, пров. Цзянсу), — 1690. Выдающийся художник и каллиграф.

Родился в знатной обедневшей семье и был, возможно, племянником и учеником художника Юнь Дао-шэна (1586–1655). Детство пришлось на время падения дин. Мин (1368–1644). Подростком вместе с отцом и братом принимал участие в антиманьчжурской борьбе, попал в плен и перенес испытания, повлиявшие на его дальнейшую судьбу. Начав со службы в Академии живописи (**Хуа-юань**), Юнь Шоу-пин по достижении 50 лет (1683) подал в отставку и вернулся на родину независимым художником, оппозиционером академич. школы. Больше не служил, содержал себя и отца продажей своих картин.

С раннего возраста проявлял незаурядные способности: в 8 лет удивил родных сочиненными стихами о лотосе; увлекался каллиграфией и живописью (в дальнейшем за успехи в этих трех видах тв-ва современники называли его «трижды непревзойденным»). Дошедшие до наших дней стихи составили 10 тетрадей, объединенных в сб. «Оу сян гуань цзи» («Записки [из] Кабинета вэньчжоуских ароматов»). Но наибольшего признания Юнь Шоу-пин добился в живописи жанра *хуа-няо* (*хуа*), «(живопись/изображения) цветов и птиц», в к-ром он считается крупнейшим мастером раннецинского периода и вместе с «четырьмя цинскими Ванами» (**Цин сы Ван**) и У Ли (1632–1718) включается трад. кит. критикой в число «шести великих мастеров начала [периода] Цин» (**Цин чу лю да цзя**). С «четырьмя Ванами» Юнь Шоу-пина связывало положение ведущего мастера своего времени, общие творч. установки и дружба с одним из них, **Ван Хуем**, считавшимся тогда лучшим пейзажистом. По словам биографов, Юнь Шоу-пин начинал как пейзажист, но, не выдержав конкуренции с Ван Хуем и не желая быть вторым, целиком переключился на жанр *хуа-няо*, в к-ром и занял место признанного лидера. Это, скорее всего, легенда: среди вещей, датированных последним десятилетием жизни, свыше трети составляют пейзажи, не уступающие в худ. отношении изображениям цветов и птиц. Несмотря на прижизненную славу и принадлежность к т.н. официальному направлению (*чжэнтун-пай*) живописи школы «четырех Ванов», художник часто нуждался. Он мог продать за гроши или просто подарить свои произведения человеку, к к-рому относился хорошо, и ни за какие деньги не соглашался отдавать их тому, к кому испытывал антипатию. После смерти Юнь Шоу-пина в его семье не нашлось средств на похороны, и они были организованы на деньги Ван Хуя.

В неполный список О. Сирена включено более 160 свитков и альбомов Юнь Шоу-пина, известно столько же образцов печатей и почти 40 видов подписей. Юнь Шоу-пин примыкал к направлению возрождения классики (*фу гу*), как и «четыре Вана», следуя принципам, сформулированным **Дун Цичаном.** В пейзаже учился у юаньских и сунских мастеров, допуская определенную свободу интерпретаций. В живописи *хуа-няо* (как отмечали в надписях и колофонах на произведениях Юнь Шоу-пина он сам и Ван Хуй) мастер создал собств. полихромный стиль «бескостной живописи» *могу-хуа*, основанный на манере внука **Сюй Си**, знаменитого сунского художника Сюй Чун-сы (XI в.) и художника эпохи Мин (1368–1644) **Чэнь Чуня**. В *могу-хуа* контурная линия либо не играет главенствующей роли, как у Сюй Чун-сы, либо вообще отсутствует, как в большинстве композиций Юнь Шоу-пина. Различие состояло в том, что, во-первых, его предшественники использовали в бескостной живописи *хуа-няо* в основном тушь, иногда с легкой тонировкой; и, во-вторых, даже в тех случаях, когда Юнь Шоу-пин копировал манеру Сюй Чун-сы (все же предполагавшую контур), он применял линию чрезвычайно тактично, лишь в отдельных фрагментах композиции, выполняя ее легкими, полупрозрачными штрихами туши или краски, как показывает, напр., серия альбомных листов «Хуа хуй цэ» («Цветы и травы», ок. 30×22 см, шелк, тушь, краски, Шанхайский худ. музей). По-видимому, тщательно изучая классиков, Юнь Шоу-пин уделял внимание и наблюдению живой природы.

Из более чем 30 имен художника в лит-ре почти одинаково часто употребляются имена Юнь Гэ, Юнь Шоу-пин, Юнь Нань-тянь и Нань-тянь; др. имена, напр. Дун-юань (Восточный сад) и Оусян-гуань (Кабинет вэньчжоуских ароматов), связанные с различными обстоятельствами, использовались реже, но помогают иногда датировать произведения. Так, поскольку на датированных работах художника псевдонимы, включающие иероглиф *юань* [*12*], появляются не ранее 1665, переезд из Чанчжоу в Дунъюань (или, по др. версии, визит в Ханчжоу) относится к началу 1660-х. Этот же иероглиф исчезает из подписей после 1680 (хотя и продолжает изредка появляться в печатях, что вполне естественно — не выбрасывать же старые печати), поэтому следующий переезд, в Байюньси, состоялся в 1-й пол. или сер. 1680-х. Его жилище в Байюньси называлось Оусян-гуань. Иероглиф *оу* («чаша») является также старым названием местности на терр. бывшего округа Вэньчжоу (пров. Чжэцзян). Возможно, что мастер в последние годы жил в Вэньчжоу и называл свою студию «Кабинет вэньчжоуских ароматов».

Печати: *Бай хуа чжай*, *Бу юань чжай*, *Бэй шу*, *Вэнь хуа фу*, *И дан вань хуэй* и др.

Тв-во Юнь Шоу-пина оказало влияние на позднейших мастеров *хуа-няо* (*хуа*); его многочисл. последователей именуют представителями Чанчжоуской школы, или **могу-пай** — школы «бескостной живописи».

** *Сычёв В. Л.* Из опыта экспертизы китайской живописи по фотографиям // Научные сообщения Гос. музея Востока. Вып. XXIV. М., 2001; *Бай Цзянь.* Юнь Шоу-пин ды чжуаньцы шэньши (Об испытаниях, выпавших на долю Юнь Шоу-пина) // Цзяньсу хуакань. 1979, № 4; *Пань Тянь-шоу.* Чжунго хуйхуа ши (История живописи Китая). Шанхай, 1983; *Чжэн Чжэнь-до.* Вэйда-ды ишу чуаньтун тулу (Великие художественные традиции). Шанхай, 1955; Юнь Шоу-пин хуацэ (Альбом картин Юнь Шоу-пина). Пекин, 1959; Юнь Шоу-пин шаньшуй цэ (Альбом пейзажной живописи Юнь Шоу-пина). Пекин, 1931.

См. также лит-ру к ст. **Хань шан у Чжу**.

В.Л. Сычёв

ЮЭЦЗЮЙ (1)

粵劇

Юэцзюй (1) — региональный муз. театр пров. Гуандун, кантонский театр. Уходит корнями к традиции сунских «южных пьес» (*нань си*). Начинает формироваться в пров. Гуандун и Гуанси при дин. Мин (1368–1644). Изначально исполнение арий шло в соответствии с правилами группировки рифм (**юнь [3]**), сформулированными на основе реального произношения эпохи Юань (1271–1368) в труде Чжоу Дэ-цина (1277–1365) «Рифмы произношения Центральной равнины» (**«Чжунъюань инь юнь»**, 1324; обе ст. см. т. 3), созданном в помощь актерам юаньской драмы (*юань цзацзюй*). В конце правления дин. Цин (1644–1911) в целях большей доступности для местной публики театр *юэцзюй* (1) постепенно перешел на кантонский диалект.

Представляет собой разновидность ритмического (тактового) театра *баньши си*, к к-рой относятся **цзинцзюй**, шанхайские **юэцзюй (2)**, напевы *хуанмэй дяо* пров. Аньхой, местные театры пров. Хубэй, Хунань, Гуанси. В репертуар кантонского театра немало сюжетов пришло из юаньских **цзацзюй** (см. т. 3), даже названия многих пьес схожи с юаньскими, напр. «Си сян цзи» («Западный флигель»), «Чжао ши гуэр» («Сирота [из] рода Чжао»), «Доу Э юань» («Обида Доу Э») и т.д.

В истории развития театра можно выделить неск. периодов. В XVI в. в Гуандун приезжали с гастролями много театр. трупп из Цзянси и Хунани с постановками в жанре народных мелодий *иян-цян* и «куньшаньских мелодий» *куньцюй,* нек-рые исполнители оставались в этих местах, и постепенно из местных и пришлых актеров начали формироваться труппы, однако в течение еще долгого времени они существовали раздельно. В конце правления дин. Мин в г. Фошань был открыт трехзальный храм Цюнхуа хуйгуань (Нефритовые цветы) для ритуальных церемоний и театр. представлений. Отсюда актеры добирались до соседних населенных пунктов на лодках, к-рые превращались в сцену для представлений. К сер. XVII в. местные пьесы уже широко исполняются во время ежегодных народных праздников. После того как в 1854 актер из Гуандуна Ли Вэнь-мао организовал вооруженные отряды артистов для поддержки тайпинского восстания, цинское пр-во наложило запрет на театр. выступления сроком на 15 лет. Многие актеры покинули Гуандун или выступали за его пределами в труппах направления *пихуан.* В этот период муз. театр пров. Гуандун выходит за пределы Китая и становится популярным среди кит.

рабочих с золотоносных рудников Калифорнии, а также в среде иммигрантов *хуацяо* Сингапура, Индонезии, Вьетнама, к-рые в осн. были выходцами из Гуандуна. После снятия запрета выступления местных кантонских трупп возобновились, но их звучание претерпело изменения: теперь в них ощущалось влияние жанров *банцзы* и **эр-хуан**, кол-во амплуа достигало более десятка. Благодаря усилиям выдающихся актеров Куан Синь-хуа, Ду Цзяо-ина, Линь Чжи в 1889 в Гуанчжоу был открыт новый театр при землячестве *Бахэ хуйгуань* (Землячество восьми гармоний). Средства на его строительство были собраны представлениями, дававшимися в период новогодних празднеств, а также путем изъятия части заработка у актеров, кроме того, все члены сообщества делали взносы в размере двух *лянов* [*2*] серебра. В этом комплексе было восемь театральных залов с прилегающими жилыми помещениями для актеров разных амплуа, живших возле того зала, где они играли. В конце XIX в. в Гуанчжоу открылось еще пять театров и начали работать спец. фирмы, организовывавшие выездные представления.

Накануне Синьхайской революции (1911) настроенная на реформы образованная часть населения Гуандуна осознала, что театр может служить местом пропаганды идей просвещения. Немалое влияние на содержание пьес оказала труппа *Чжиши бань* («Мужи, исполненные воли»), организованная Объединенным союзом (*Тунмэнхуй*), после революции кол-во одноименных трупп достигло тридцати, они начали давать театр. спектакли на местном диалекте, ставили пьесы патриотич. и антиимперского содержания, напр., «Тянь Вэнь-сян сюнь го» («Тянь Вэнь-сян гибнет за родину»), «Цю Цзинь» (о женщине-революционерке), «Цзе ян янь» («Отказ от заморского табака»).

В первые годы Республики происходят изменения в манере исполнения, связанные с тем, что представления все чаще происходят в спец. закрытых помещениях. Это, естественно, не требовало прежнего напряжения голосовых связок, пение стало тише и ровней, кроме того, вошло в моду исполнение заключительной арии на **байхуа** (см. т. 3). После создания КНР была проведена большая работа по восстановлению и возвращению на сцену мн. местных пьес театра *юэцзюй* (1), в частн., вновь увидела свет пьеса «Соу шуюань» («Обыск в школе»).

** *Серова С.А.* Пекинская музыкальная драма. М., 1970; *она же.* Китайский театр и традиционное китайское общество. М., 1990; *Сорокин В.Ф.* Китайская классическая драма // Классическая драма Востока. М., 1976; Чжунго сицюй (Китайский театр) / Под ред. Чжан И-хэ. Пекин, 1998; Чжунго сицюй цюйи цыдянь (Словарь музыкальной драмы и песенно-повествовательного искусства Китая). Шанхай, 1981.

Е.А. Завидовская

ЮЭЦЗЮЙ (2)

越劇

Юэцзюй (2) — региональный муз. театр Шанхая. Годом рождения считается 1925. Муз. основой стали народные напевы пров. Чжэцзян. Первые гастроли крестьянской труппы в Шанхае в 1917 не имели успеха из-за несовершенной техники исполнения. В 1920 был поставлен ряд пьес, пропагандировавших идеи равенства полов и просвещения, пользовавшиеся успехом у публики. Музыканты, приглашенные из Шаосина, установили осн. тональность «до–соль», определяющим стал стиль игры, пения и танца шанхайской школы столичной оперы *хай-пай цзинцзюй* и шаосинской оперы *шаоцзюй*, выступления проходили во всех развлекательных заведениях Шанхая.

С 1923 в Шанхае популярностью пользовались выступления трупп девушек, привезенных из Чжэцзяна, их кол-во к кон. 1920-х достигает 36. С 1931 видные актрисы театра *юэцзюй* (2) начинают участвовать в постановках с актерами-мужчинами, но наиб. предпочтение отдается именно игре женщин, к-рые во главе с Яо Шуй-цзюань проводят реформу устаревающего жанра «цивилизованных пьес» (*вэньмин си*). За четыре года пишется 400 новых либретто, их содержание и стиль становятся более разнообразными, отвечающими вкусам эпохи. Шанхайский театр *юэцзюй* (2) чутко реагирует на все изменения, происходящие в иск-ве: ставятся известные номера столичной оперы, а актеры даже снимаются в кино.

Начиная с 1942 по инициативе известной актрисы Юань Сюэ-фэнь (род. 1922) проводится реформа этого театра, в него включаются элементы разговорной драмы *хуацзюй*, так зарождается «новый *юэцзюй* (2)». Было написано много новых либретто, введена система деления на акты, больше внимания уделялось злободневности и соц. звучанию постановок. В 1946 труппа под рук-вом Юань Сюэ-фэнь поставила пьесу «Сянлинь сао» («Тетушка Сянлинь») по рассказу **Лу**

Синя (см. т. 3) «Чжу фу» («Моление о счастье»). Считается, что просмотр этой пьесы **Чжоу Энь-лаем** (см. т. 4) укрепил решимость рук-ва КПК уделять больше внимания традиц. драме. В 1955 в Шанхае открывается первый гос. театр традиц. драмы, в к-ром собрались самые выдающиеся работники театр. иск-ва того периода. 1950–1960-е — «золотой век» *юэцзюй* (2), в этот период огромным успехом пользуются новые талантливые постановки: **«Лян Шань-бо юй Чжу Ин-тай»** («Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай»; см. т. 2), «Си сян цзи» («Западный флигель»), **«Хун лоу мэн»** («Сон в красном тереме»; см. т. 3), **«Кунцюэ дун нань фэй»** («Павлины летят на юго-восток»; см. т. 3), «Да цзинь чжи» («Золотая ветвь»), «Ли ва чжуань» («Сказание о красавице Ли»). С 1950-х в муз. сопровождении начинает участвовать мужской хор. С 1954 работает театр. училище, воспитывающее кадры для шанхайских театров.

После **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4) ставятся спектакли, посвященные видным деятелям — **Мао Цзэ-дуну** (см. т. 3, 4), Чжоу Энь-лаю, Лу Синю.

См. лит-ру к ст. **Юэцзюй (1)**.

Е.А. Завидовская

ЯН ВЭЙ-ЧЖЭНЬ

楊維楨

Ян Вэй-чжэнь, Ян Лянь-фу, прозв. Те-я, Ди дао-жэнь. 1296, Гуйцзи (совр. Шаосин, пров. Чжэцзян), — 1370. Каллиграф, живописец, ученый. Выходец из прославленного ученого рода, потомок выдающегося каллиграфа X в. **Ян Нинши**. Отец Ян Вэй-чжэня владел огромной б-кой, располагавшейся в павильоне Железный утес (Тея); впоследствии название павильона станет одним из псевдонимов каллиграфа. В 1327 сдал экзамены на высшую ученую степень *цзинь-ши*, после чего на протяжении десятилетий занимал высокие посты в монг. администрации. После отставки по возрасту жил в своем имении (в окрестностях совр. Шанхая). Поэзию, каллиграфию и живопись совмещал с даос. практиками. В головном уборе монаха, в одеянии из перьев ученый плавал по реке на лодке, наигрывая на флейте старинные мелодии.

Линия преемственности Ян Вэй-чжэня восходит к мастеру VII в. Оуян Туну, стиль к-рого, в свою очередь, связан с памятниками Южных и Северных династий (Нань-бэй-чао, 420–589). Пластика черт Ян Вэй-чжэня строится на значительном изменении нажима и соответственно толщины линии в пределах одной черты, что сообщает знакам дополнительную внутр. динамику, местами переходящую вовне. Стремление окрашивать пластику статичных почерков приемами письма, взятыми из скорописных почерков, характерно в целом для тв-ва Ян Вэй-чжэня. Он создал оригинальную версию почерка *синшу*, приближенную к письму *куанцао*. Кисть Ян Вэй-чжэня начинала свое движение с широких росчерков густой, влажной туши и действовала до полной ее отдачи, сокращая нажим до еле видимого прикосновения. Мастер намеренно писал старыми кистями, создававшими растрепанные и мягкие черты. Его иероглифы выглядели необычно и сравнивались кит. знатоками с «летящим водным потоком».

Наиб. известны свитки «Чжоу Шан-цин мучжимин» (почерк *кайшу*, Ляонинский пров. музей, Шэньян); «Чжэнь-цзин-ань му-юань шу» (почерк *синшу*, Шанхайский худ. музей).

***** Сун Цзинь Юань шуфа (Каллиграфия [периодов] Сун, Цзинь и Юань) / Под ред. Шэнь Пэна. Пекин, 1986. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Хуан Дунь.* Юань Мин шуфа (Каллиграфия [периодов] Юань, Мин). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981.

В.Г. Белозёрова

ЯНГЭ

秧歌

Янгэ (букв. «песни молодых рисовых побегов»). Жанр народного песенно-танцевального иск-ва с элементами драмы. Сформировался на основе старинных песен, исполнявшихся крестьянами во время работы в поле, а также при ритуальных жертвоприношениях божеству земли и покровителю местности **ту-ди** (см. т. 2). *Янгэ* появились на севере и ко времени правления дин. Цин (1644–1911) распространились по всей стране. В состав *янгэ* входят песенные, танцевальные, а также цирковые акробатич. номера, исполняемые самодеятельными и профессиональными актерами во время праздничных гуляний *шэхо*. По

форме исполнения *янгэ* можно рассматривать как промежуточную между архаической ритуальной практикой изгнания злых духов, включающей сценки, изображающие изгнание духов, и зрелой муз. драмой *сицюй*. Пение, танцы и короткие сценки исполняются не на сцене, а в движущейся колонне, как правило, во время Праздника фонарей (на 16-й день после Нового года по лунному календарю). Участники процессии идут шеренгами и исполняют танцевальные и акробатич. номера (ходят на ходулях, танцуют с веерами, бьют в малые барабаны, исполняют «танец льва» **ши-цзы у** и т.д.); для *янгэ* характерно движение исполнителей по сложной траектории, образующий причудливо извивающуюся линию, считалось, что этот рисунок обладает магическим действием. Иногда исполнители обходят дома односельчан и проводят церемонию изгнания злых духов и болезней. Амплуа участников представления сходны с театральными — чиновник, «пожилой герой» *лао-шэн*, старик, монах, женщина. Сценки обычно носят развлекательный характер и содержат фривольные шутки. Возглавляет шеренгу человек с зонтиком или фонарем, в длинном халате, а иногда он в одежде героя драмы генерала *цаньцзюня*, с двумя деревянными палочками в руках, к-рыми отбивает ритм для следующего за ним оркестра ударных. К наиб. известным относится «*янгэ* с зонтом» из уезда Линьсянь на западе пров.Шаньси.

** Чжунго сицюй цюйи цыдянь (Словарь музыкальной драмы и песенно-повествовательного искусства Китая). Шанхай, 1981; Чжунго сицюй (Китайский театр) / Под ред. Чжан И-хэ. Пекин, 1998; *Holm D.* Art and Ideology in Revolutionary China. Oxf., 1991.

Е.А. Завидовская

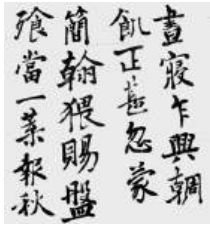
ЯН НИН-ШИ

Ян Нин-ши, Ян Цзин-ду, прозв. Фэн-цзы, Сюй-бай, Хуаян жэнь. 873?–954. Каллиграф.

楊凝式

Родом из семьи высокопоставленных чиновников. Судя по описанию, был горбуном. После падения дин. Тан (618–907) поочередно служил сменявшимся одна за другой династиям. С годами все более сосредотачивался на каллиграфии. Основу его каллиграфич. подготовки составили произведения **Оуян Сюня** и **Янь Чжэнь-цина**, но индивидуальность его стиля связывается с психотехникой «поперечного прорыва» (*хэн и*), сближающей его с мастерами эксцентричной скорописи. Отстаивая свою внутр. свободу, каллиграф все активнее прибегал к эксцентричным, странным выходкам, за к-рые получил прозв. Ян-помешанный. Такая репутация в контексте традиции направления «ветра и потока» (**фэн-лю**; см. т. 1) означала признание его таланта.

В скорописи Ян Нин-ши следовал **Чжан Сюю** и **Хуай-су**, но его каллиграфия свободна как от чувственности первого, так и от расчетливости второго. Ян Нин-ши менял амплитуду движения кисти с интригующей неожиданностью и стремительной легкостью. Его стиль отличает наклонная скошенность как отдельных черт, так и знаков в целом. По вдохновенной спонтанности его каллиграфия значительно ближе духу «двух Ванов» (**эр Ван**) — **Ван Си-чжи** (см. т. 3) и Ван Сянь-чжи, чем творениям танских мастеров скорописи. Наследуя традицию выдающихся представителей «каллиграфии безумцев» (*фэн дянь шу*), Ян Нин-ши тем не менее удерживает стиль своих работ в зазоре между упорядоченностью и хаотичностью, продуманной нормой и взрывной спонтанностью, совершенством и неотесанностью. Высочайший уровень мастерства позволяет Ян Нин-ши работать кистью просто, без внешних эффектов, благодаря чему его каллиграфии присуща «возвышенная непосредственность» (*тянь чжэнь лань мань*). Его кисти приписываются свитки «Ся шу те», «Цзю хуа те» и «Шэнь сянь ци цзю фа» (все — Музей Гугун, Пекин). Ян Нин-ши был мастером и крупноформатной каллиграфии, к-рой он покрывал стены храмов, но она не сохранилась.



По масштабу тв-ва кит. знатоки сравнивали его с Янь Чжэнь-цином, в связи с чем складывается устойчивое выражение «Янь и Ян», обозначавшее две высшие точки в развитии каллиграфии VII–X вв. Кит. авторы единодушны в оценке тв-ва Ян Нин-ши как своеобразного моста между эпохой господства устава в эпоху Тан и новым расцветом полуустава при дин. Сун. Каллиграф отходит от этического пафоса ведущих танских мастеров и развивает традицию в сторону более субъективного принципа «главенство идеи» (*шан и*). Под влиянием его стиля находились такие корифеи сунской каллиграфии, как **Хуан Тин-цзянь**, **Ми Фу** и мн. др.

* Суй Тан У-дай шуфа (Каллиграфия [периодов] Суй, Тан и Пяти династий) / Под ред. Ян Жэнь-кая. Пекин, 1989; то же / Под ред. Ван Цзин-сяня. Пекин, 1998; Суй Тан У-дай мучжи (Погребальные эпитафии [периода] Тан и Пяти династий) / Под ред. Гуань Да-чжуна. Пекин, 2002. ** *Белозёрова В.Г.* Искусство кит. каллиграфии. М., 2007; *Сюй Банда*. Гу шухуа гоянь яолу: Цзинь, Тан, У-дай, Сун шуфа (Исслед. древних произв. каллиграфии и живописи [периодов] Цзинь, Тан, Пяти династий и Сун). Чанша, 1987; *Чжу Жэнь-фу*. Чжунго гудай шуфа ши (История кит. каллиграфии). Пекин, 1992; Чжунго хуфа цзянь ши (Краткая история кит. каллиграфии) / Отв. ред. Ван Юн. Пекин, 2004; *Шэнь Иньмо*. Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Го-цюань. Сянган, 1981; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Ch'en Chih-mai*. Chinese Calligraphers and Their Art. Melbourne, 1966.

В.Г. Белозёрова

ЯН ФЭН

洋風

Ян фэн — «заморский стиль». Период в истории кит. архитектуры (2-я пол. XIX — нач. XX в.), когда ряд территорий Китая попал в сферу влияния заруб. держав. В области архитектурной формы доминирует эклектика, подражание зап. архитектурным стилям и формам или их копирование. В этот период складывается облик таких портовых городов, как Шанхай, Гуанчжоу, Сямэнь, Инкоу, Циндао, Нанкин, Ухань, администр. центров приграничных провинций — Харбина и Куньмина, где застройка велась по генеральным планам иностр. держав. В стиле европ. классицизма была в основном завершена застройка р-на Вайтань (Набережная) и улицы Наньцзинлу (Нанкинская) в Шанхае, построен католический собор в готич. стиле и разбит Ингогунъюань (Английский парк) в викторианском стиле в Тяньцзине, сформирован торгово-администр. центр в Гуанчжоу, выполненный в т.н. колониальном или верандовом стиле; в стиле нем. неоренессанса был создан ряд сооружений в Циндао, по проекту рус. архитектора Денисова сооружено гл. здание управления КВЖД в Харбине, а также построены Свято-Покровский, Никольский кафедральный и Свято-Софийский храмы; последний — самый грандиозный из православных храмов в Харбине. Реализация творческих идей рос. архитекторов при проектировании и застройке «русских» городов КВЖД в Маньчжурии, безусловно, оказала влияние на принципы градостроения в Сев. Китае.

После 1840, особенно после Синьхайской революции 1911, начинается новый этап развития садово-паркового иск-ва. Гл. чертой становится широкое заимствование зап. теории и практики, меняется сама идея устройства парков: на смену эстетико-филос. функции классического кит. парка приходит развлекательно-просветительская. В этот период в Шанхае в 1908 создается Фагогунъюань (Французский парк), в Тяньцзине — ранее упомянутый парк в викторианском стиле (1887). Образцами итал. стиля стали лестница на южном склоне горы Ушань и павильон в парке Цзигуншань г. Уси, голландского — парк Хуйшань в Шанхае. Определенное влияние на облик парков Китая того времени оказали рус., нем., япон. стили, но принципы композиции в целом следовали кит. традиции. До наст. времени ни один из этих парков не сохранился.

** *Левошко С.С.* Русская архитектура и градостроительство в Северо-Восточной Азии в XX в.: векторы взаимовлияний // Россия, Китай, Япония в Северо-Восточной Азии: проблемы регионального взаимодействия в XXI в. Мат-лы междунар. научн. конф. Владивосток, 2000; *Фань Гу-си*. Чжунго цзяньчжу ши (История китайской архитектуры). Пекин, 2004; *Чжан Фу-хэ*. Чжунго цзиндай цзяньчжу ши: ян фэн шици чжи дяньсин (История китайской архитектуры в новое время: классические примеры «заморского стиля») // Цзяньчжу ши яньцзю луньвэнь цзи (Сб. научных статей по истории архитектуры. 1946–1996). Пекин, 1996, с. 162–173; Чжунго цзиньдай цзяньчжу сюэшу сысян яньцзю (Научные концепции китайской архитектуры нового времени). Пекин, 2003; Чжунго цзиньдай чэнши юй цзяньчжу (Градостроение и архитектура в Китае в новое время. 1840–1949). Пекин, 1993.

Н.Ю. Демидо

ЯН ХАНЬ-ШЭН

陽翰笙

Ян Хань-шэн. 1902, Гаосян пров. Сычуань, — 1993. Известный прозаик, драматург, кинодеятель. Родился в семье коммерсанта. В детстве получил классич. образование. Уже в школе проявил незаурядные лит. способности. В 18 лет приехал в Чэнду, познакомился с журналами, близкими к идеям «движения 4 мая». В 1924 поступил в Шанхайский ун-т на ф-т социологии. В 1925 стал членом КПК. В 20-е — нач. 30-х завоевал признание как прозаик и киносценарист. В драматургии заявил о себе в 1936 пьесой «Тянье» («Накануне»), проникнутой пафосом сопротивления япон. агрессии. В 1938 публикует героическую драму «Ли Сю-чэн чжи сы» («Смерть Ли Сю-чэна»). В годы антияпон. войны по поручению рук-ва КПК организовывал пропагандистский театр. бригады, участвовал в создании Всекит. ассоциации работников театра и Всекит. ассоциации ра-

ботников кино по отпору врагу; работал зам. начальника департамента политотдела Военного совета. В 1938 опубликовал пьесу «Сайшан фэнъюнь» («Бури над крепостью»), прославляющую сплоченность людей разных национальностей. В 1941 завершил получившую широкий обществ. резонанс ист. трагедию «Тяньго чунь цю» («Весна и осень Тайпинского государства»), в к-рой, прибегая к ист. аналогиям, резко осудил раскол между Гоминьданом и КПК, грозивший братоубийственной войной. В 1942 создал ист. драму «Цаоман инсюн» («Рыцари больших дорог») о действовавшем в пров. Сычуань об-ве «Защитники дорог»; в 1943 — пьесу «Лянмянь жэнь» («Двуличие»), осуждающую двурушничество коммерсантов в ходе войны, и др. В 1946 Ян Хань-шэн вместе с находившимися в Чунцине **Хун Шэнем**, **Цао Юем** (см. также т. 3), **Сун Чжи-ди**, Ма Янь-сяном и др. направил членам Политико-консультативной конференции петицию с решительным требованием не допустить развязывания гражданской войны, добиваться мира, прекратить давление на прогрессивных деятелей лит-ры и иск-ва. В том же году Ян Хань-шэн направился в Шанхай, где руководил театр. деятельностью и кино, участвовал в создании ряда кинофильмов («Ба цянь ли лу юнь хэ юэ» — «Дорога в восемь тысяч *ли*, луна и облака», «Цзян чуньшуй сяндун лю» — «Весенние воды текут на восток» и др.).

В 1949 прибыл в Пекин; участвовал в подготовке и проведении Всекит. съезда работников лит-ры и иск-ва, на к-ром выступил с докладом о достижениях деятелей театра и кино, работавших в гоминьдановских р-нах. Его избрали членом Постоянного комитета ВАРЛИ, чл. Всекит. союза работников театра, предс. Союза кинематографистов. В 1951 вместе с большой группой (более 100 чел.) врачей, ученых, писателей, деятелей иск-ва был отправлен на «идейное перевоспитание» в деревню (участие в проведении земельной реформы). После 1949 написал пьесу — «Сань жэнь син» («Песнь о троих»), к-рая после значительных переработок была опубликована в 1960 и в 1964 удостоена премии «за правильное отображение классовой борьбы в деревне».

В 1964, после сфабрикованного обвинения в связи с выходом фильма «Бэйго цзян нань» («Юг на севере») против Ян Хань-шэна начались гонения. В годы **«культурной революции»** (1966–1976; см. т. 4) был репрессирован. Реабилитирован в 1979.

** *Гайда И.В.* Время и драматургия: театр КНР начала 90-х годов // ИБ. 1995, № 1, с. 48–72; *она же.* Каким быть театру сицюй // ИБ. 1990, № 8, с. 108–122; *она же.* Театр // КНР 55 лет. Политика. Экономика. Культура. М., 2004.

И.В. Гайда

ЯНЧЖОУ БА ГУАЙ

揚州八怪

Янчжоу ба гуай (Восемь чудаков/эксцентриков/сумасшедших из Янчжоу) — творч. объединение, существовавшее в г. Янчжоу (пров. Цзянсу) в XVIII в., в сер. эпохи Цин (1644–1911). Членами *Янчжоу ба гуай*, в реальности, видимо, не имевшего четкого состава и определенных хронологич. рамок, традиционно считаются художники: **Ван Ши-шэнь** (1686?–1759), **Гао Сян** (1687–1744), Ли Фан-ин (1655–1755), Ли Шань (1682/1686–1755/1757), Ло Пинь (1733–1799), Хуан Шэнь (1687–1768/1772?), **Цзинь Нун** (1687–1763/1764) и **Чжэн Се** (1693–1765/1766).

Ван Ши-шэнь, уроженец пров. Аньхой, оказался в Янчжоу в зрелом возрасте, но когда именно он приступил к занятиям живописью и у кого обучался — неизвестно. Считается, что Ван Ши-шэнь создавал преимущественно изображения цветов, формально относящиеся к жанру «цветы и птицы» — *хуа-няо* (*хуа*), но также пробовал свои силы и в фигуративной живописи — жанре *жэньу* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур». Отд. место в его тв-ве занимают композиции в русле «живописи сливы» (**мо-мэй**, «[цветущая] слива, [нарисованная] тушью»), вторящие «классическим» образцам этого тематико-стилистич. направления, о чем свидетельствует, напр., свиток «Мэй хуа ту» («Цветы сливы», 129,1×36,8 см, бумага, тушь, Шанхайский худ. музей). Во всех остальных случаях Ван Ши-шэнь создавал монохромные, условные по рисунку композиции, моделируя тушью цветы в форме фигур даос. бессмертных (**сянь [1]**; см. т. 2). Фигуративная живопись Ван Ши-шэня находилась под определяющим влиянием манеры **Ши-тао**, прославленного живописца нач. эпохи Цин, что отчетливо видно в произведениях на религ. сюжеты, напр., в свитке (53,5×119,8 см, бумага, тушь) из коллекции Гуандунского пров. музея (г. Гуанчжоу), изображающем медитирующего монаха на фоне затянутого клубящимся туманом пространства. Влияние стиля Ши-тао заметно в позе персонажа и общей гротескной манере рисунка, а осн. отличие заключается в переданном настроении: образы Ши-тао чаще всего проникнуты одиночеством и напряжением духовных исканий, а эта картина Ван Ши-шэня излучает спокойствие и умиротворение.

Гао Сян был потомственным жителем Янчжоу и снискал известность иск-вом резьбы печатей. В живописи работал не столь активно, как другие из «восьми чудаков», и преимущественно в пейзаже — *шань-шуй* (*хуа*), «(живопись/изображения) гор и вод». Точно атрибутированные работы Гао Сяна единичны, к их числу относится альбомный лист с пейзажем (28,6×38,5 см, бумага, тушь, Шанхайский худ. музей). Он подтверждает распространенное убеждение, что стиль Гао Сяна варьировал манеру самодеятельных живописцев XVII в., в первую очередь Хун-жэня (1610–1663), добавляя к ней черты пейзажей Ши-тао, и что его ландшафтам были присущи лаконичность, умозрительность и отстраненный интеллектуализм.

О жизни и тв-ве Ли Фан-ина (Ли Цю-чжун, прозв. Цин-цзян [Залитая солнцем река], Цю-чи [Осеннее озеро]) известно очень мало.

Принадлежность к «восьми чудакам» Чжэн Се была не более чем его юношеским увлечением. Он успешно сдал все гос. экзамены и, получив высшую ученую степень *цзинь-ши*, добился немалого карьерного успеха, не оставляя, правда, занятия живописью и став признанным мастером «живописи бамбука» (**мо-чжу**, «бамбук, [нарисованный] тушью»).

Ли Шань (Ли Цзун-ян, прозв. Фу-тан [Восстановленный зал], Ао-даожэнь [Раскаявшийся даос]), уроженец пров. Цзянсу, происходил из потомств. чиновничьего семейства, с детства готовился к офиц. карьере, успешно сдал гос. экзамены и получил назначение на должность. Неск. лет прослужив на востоке (в пров. Шаньдун), он по неясной причине подал в отставку и, вернувшись на родину, посвятил себя исключительно живописи. Избрав в качестве образца работы художников эпохи Мин (1368–1644), Ли Шань тем не менее творил в индивидуальной и чуждой условностей манере, избегая тривиальных техник письма и работая кистью по наитию и вдохновению. Одним из лучших его произведений считается картина «Чэннань чунь сэ ту» («Весенние краски Чэннани», вар. «Весенний пейзаж Чэннани», 193×105,6 см, бумага, краски, 1754, Шанхайский худ. музей), к-рая представляет собой синтез пейзажа и композиции в жанре *хуа-няо*. Все пространство свитка занимает условно трактованное изображение скалы, поросшей цветущими пионами и глициниями. Мастерство художника проявилось в структуре картины и колорите живописи: яркие пятна цветов эффектно мерцают на фоне скалы, и контраст между нежной трепетностью лепестков и массивностью камня, утверждая единство мимолетного и вечного, придает композиции филос. глубину и красоту поэтического гимна расцветающей природе.

Ло Пинь (Ло Дунь-фу, прозв. Лян-фэн [Пара пиков]) тоже происходил из семейства потомств. чиновников, уроженцев пров. Аньхой, но с детства проживал в Янчжоу и обучался живописи у Цзинь Нуна, считавшего его своим лучшим учеником. Это обстоятельство послужило гл. причиной причисления Ло Пиня к когорте «восьми чудаков», хотя его живопись достаточно традиционна. Он работал в пейзаже и различных направлениях жанра *жэнь-у*, создавая произведения на ист. и религ. сюжеты, а также изображения духов и нечисти (**гуй [1]**; см. т. 2). Его композиции выполнены, как правило, в пастельных тонах, сцены и отд. персонажи сильно идеализированы, детали изображений тщательно проработаны, хотя линеарному рисунку Ло Пинь предпочитал свободные сочные мазки. Адекватное представление о его творч. манере дает картина «Фэн хуа лао жэнь ту» («Старик, держащий цветы», 151,1×62,2 см, бумага, тушь, краски, Шанхайский худ. музей). На ней изображен пожилой человек могучего телосложения, с полным добродушным лицом, оживленным широкой улыбкой. Облаченный в широкое, ниспадающее красивыми складками одеяние, он словно идет легким шагом, неся на плече огромную корзину с цветами. Хотя к.-л. «чудесные» приметы в облике персонажа отсутствуют, он невольно ассоциируется с героем древних сказаний, Хозяином леса, божеств. целителем или «бессмертным». Пейзажи Ло Пиня, декоративные и насыщенные деталями, выполнены, как правило, в условно-архаичной манере и сочетают стилистич. и композиционные элементы, почерпнутые в тв-ве таких относящихся к разным ист. эпохам мастеров, как **Ли Чжао-дао (**VIII в.) и **Ван Мэн** (XIV в.). Найденный ими худ. слог насыщенной красками и плотно структурированной живописи стилизован в одном из ландшафтов Ло Пиня (100,5×24,2 см, бумага, краски, 1794) из коллекции пекинского Музея Гугун.

Хуан Шэнь (Хуан Гун-шоу, прозв. Дунхай-буи [Обитатель Восточного моря в холщовом платье]) был уроженцем пров. Фуцзянь и поселился в Янчжоу в 1731. Помимо живописного тв-ва, увлекался поэзией и каллиграфией, варьируя стили мастеров III–VI вв. и эпохи Тан (618–907). Несмотря на единичность надежно атрибутированных работ Хуан Шэня, уже кит. историки живописи XIX в. придерживались мнения, что вначале он пытался работать в пейзаже, стилизуя прославленных живописцев эпохи Юань (1271–1368) **Хуан Гун-вана** и **Ни Цзаня**. Позднее Хуан Шэнь обратился к религ. сюжетам (изображая даос. бессмертных и буд. монахов) и композициям в жанре *хуа-няо*. Но применяя исключительно тушь, выполнял их в условной и «импрессионистской» манере, благодаря чему добивался впечатления изысканности и декоративности живописи. Об этом, в частн., свиде-

тельствует альбомный лист с рисунком лилии (23,5×29,1 см, бумага, тушь, Нанкинский музей). Там эффектно обыгрывается контраст между сочным, рельефным листом и хрупким, словно эфемерным, цветком, изображение к-рого дополнено каллиграфией, написанной знаками причудливых начертаний, воспринимающимися как продолжение живописной композиции.

Цзинь Нун выступает самой примечат. фигурой среди «янчжоуских чудаков». Он прибыл в Янчжоу в возрасте 30 лет и сразу же примкнул к местному худ. сообществу, хотя и не занимался живописью. Затем последовал долгий, почти 20-летний период его скитаний по стране, и, лишь достигнув 50 лет, он вернулся в Янчжоу и приступил наконец к занятиям живописью. Несмотря на откровенный дилетантизм, Цзинь Нун, благодаря природному живописному дару, оказался незаурядным мастером, способным талантливо работать как в пейзаже, так и в «живописи бамбука» и анималистич. жанре, в к-рых он неизменно следовал лучшим образцам живописи предшественников. Напр., при создании «бамбуковых» композиций он обращался к тв-ву основоположника этого направления — Вэнь Туна, в рисунках лошадей — к произведениям танского художника-анималиста **Хань Ганя**, но всегда предлагая совершенно необычные версии известных работ. Цзинь Нун не придавал значения проблеме сходства рисунка с натурой, допуская любые искажения естеств. форм и пропорций, но все же не изменяя достоверности и живости изображений. Одним из лучших в наследии Цзинь Нуна признан созданный художником по достижении 75 лет альбомный лист с рисунком орхидеи (25×32 см, бумага, краски, Ляонинский пров. музей, Шэньян). Композиция состоит из цветка, растущего у подножия скалы, при этом мастер вовсе не стремился к «реалистичности» живописи, поэтому оба объекта (цветок и камень) представляют собой «импрессионистичные» наброски, сделанные несколькими небрежными мазками, не имеющими аналогов в традиц. живописных техниках. Но каким-то непостижимым для зрителя образом они обретают худ. «материальность» и огромную жизненную силу, сообщающую изображениям поистине бездонную символичность.

В Янчжоу XVIII в. проживало немало др. живописцев, к-рых вполне возможно включить в когорту «восьми чудаков», среди них — Хуа Янь, самобытный анималист, мастер «цветов и птиц» и пейзажист. Подобно **Чжу Да**, он нередко прибегал к гротеску и произвольному стилю изображений, намеренно искажающему естеств. пропорции человеч. фигур, скал и деревьев и лишь намечавшему образ при помощи линий, штрихов либо размывок. В этой манере выполнен альбомный лист, известный в европ. искусствоведении под назв. «Осенняя сцена» (22,8×16,1 см, бумага, тушь, краски, 1729, Галерея Фрира, Вашингтон). Но и в тех случаях, когда Хуа Янь придерживался «классической» манеры письма, как это видно в свитке «Инъу ту» («Попугай», 130,5×53 см, бумага, тушь, Шанхайский худ. музей), он добивался такой живости и непосредственности изображений, что композиции кажутся сотворенными самой природой.

Поэтому, несмотря на все стилистико-тематич. своеобразие иск-ва конкретных мастеров, справедливо в более широком плане говорить о существовании янчжоуского живописного сообщества в качестве единого худ. феномена. Тв-во янчжоуских живописцев в опред. смысле стало продолжением традиций «живописи интеллектуалов» (**вэньжэнь-хуа**) и школы чаньской живописи, основанной на принципах буддизма *чань* (см. т. 2 **Чань-цзун**). Янчжоуские художники, в большинстве своем не являясь «культурными людьми» — рафинированными и по-настоящему образованными личностями, подобными **Су Ши** (1036–1101; см. также т. 3) и **Дун Ци-чану** (1555–1636), насколько известно, не стремились дать теоретич. обоснования собств. экспериментам или выработать общую эстетич. программу. При этом они, бесспорно, разделяли такие эстетич. идеалы *вэньжэнь-хуа* и чаньских живописцев (или возможно, следовали им интуитивно), как спонтанность творч. акта, ориентация на изображение глубинной, «истинной» природы явления и эмоциональное отображение окружающей действительности. В ходе творч. поисков «янчжоуские чудаки» прибегали к уже опробованным в чаньской живописной практике (см. **Му Ци**) экстравагантным техникам и инструментам, используя для письма вместо кисти бамбуковые щепы и даже собств. пальцы.

Не менее важно и то, что данное сообщество возникло в условиях правления маньчж. династии в Китае, когда размежевание между самодеятельным и офиц. (академическим, придворным) иск-вом перестало быть только лишь эстетич. проблемой и приобрело национально-политический смысл. Начиная с XVII в. — времени великих живописцев Ши-тао и Чжу Да, самодеятельная живопись воспринималась современниками как форма выражения нац. самосознания и антиманьчж. настроений, таившихся в недрах об-ва, в противовес иск-ву академической школы, контролируемой властями и лояльной в отношении гос-ва.

Появление в Янчжоу творч. сообщества «восьми чудаков» тоже представляется закономерным: город входил в культурно-географич. пространство, веками аккумулировавшее богатое худ. наследие юго-

востока Китая и в эпоху Цин превратившееся в цитадель нац. духовности. В Янчжоу прожил свои последние годы Ши-тао, оказавший значительное влияние на местную творч. интеллигенцию. Не последнюю роль в расцвете иск-ва здесь сыграл и экономич. фактор: в окрестностях Янчжоу находились залежи соли, добыча и продажа к-рой обогатила местных купцов, позволив им выступить в роли коллекционеров и меценатов. Щедрая финанс. помощь обеспечивала творч. свободу художников и их относительную независимость от центр. власти. Примечательно, что как только запасы соли иссякли и меценаты разорились, худ. жизнь Янчжоу утихла. Вероятно, поэтому о существовании возможных последователей «чудаков» ничего не известно. Тем не менее тв-во янчжоуских мастеров во многом определило пути дальнейшего развития кит. живописи, послужив образцом для художников т.наз. новой волны (представителей «Шанхайской группы», 2-я пол. XIX в.), в т.ч. **Жэнь Бо-няня**, и т.о., стало одним из важнейших истоков живописи *го хуа* («национальная живопись»).

** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Соколов-Ремизов С.Н.* Восемь янчжоуских чудаков. Из истории китайской живописи XVIII в. М., 2000; *Линь Сю-вэй.* Янчжоу хуа-пай (Янчжоуская живописная школа). Тайбэй, 1985; *Чжуан Цзя-и, Не Чун-чжэн.* Чжунго хуйхуа (Китайская живопись). Пекин, 2000; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Шанхай боугуань цзанпинь хуа (Шедевры собрания Шанхайского музея). Шанхай, 2004; Янчжоу ба гуай (Восемь чудаков из Янчжоу). Пекин, 1981; *Ginger Cheng-chi Hsu.* Merchant Patronage of the Eighteenth Century Yangchou Painting // Artists and Patrons. Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting / Ed. by Cahill J., Wai-kam Ho. Kansas–Hong Kong, 1980; Paintings in Chinese Museums // Arts of China. Vol. 3. Tokyo, 1970; *Scott W.H.* Yangzhow and Its Eight Eccentric // Asiatische Studien.17. 1964.

М.Е. Кравцова

ЯНЬ ЛИ-БЭНЬ

Янь Ли-бэнь. 600?, обл. Юнчжоу (окрестности совр. г. Сиань, пров. Шэньси), — 673. Художник, один из ведущих мастеров жанра *жэнь-у* (*хуа*), «(живопись/изображения) фигур» эпохи Тан (618–907).

Представители семейства Янь, бывшие, возможно, потомками уроженцев северной окраины Кит. империи (терр. совр. Внутренней Монголии), сыграли заметную роль в творческой жизни Китая кон. VI — VIII в. Отец Янь Ли-бэня — Янь Пи (VI в.) поступил на службу и стал придворным художником в царстве Северное Чжоу (557–581), успешно продолжив затем чиновничью и творч. деятельность при дворе империи Суй (581–618). Брат Янь Ли-бэня — Янь Ли-дэ (ум. 656) также был придворным художником, снискавшим признание современников. Сам Янь Ли-бэнь приступил к службе при имп. **Тан Тай-цзуне** (прав. 627–649; см. т. 4, 5), став в дальнейшем (670) начальником Гос. канцелярии (*чжуншу-лин*). Несмотря на вельможный статус, он, вслед за отцом и братом, активно занимался живописью, выступая в роли придворного художника, расцвет деятельности к-рого пришелся на 50–60-е VII в., т.е. 1-ю пол. правления имп. Гао-цзуна (прав. 650–683).

По свидетельству письм. источников, в первую очередь трактатов «Тан-чао мин хуа лу» («Записи о прославленных картинах/живописцах династии Тан») Чжу Цзин-юаня (вар. Чжу Цзин-сюань, IX в.) и **«Тухуа цзянь вэнь чжи»** («Записки о живописи: что видел и слышал») Го Жо-сюя (XI в.), Янь Ли-бэнь работал в различных жанрах станковой и монументальной живописи. Славу ему принесли работы на ист. темы (напр., утраченная картина «Восемнадцать ученых мужей при дворе наследника Цинь»), в к-рых, по словам Чжу Цзин-юаня, «изображения людей в церемониальных головных уборах и одеяниях всегда отличались божественным совершенством» (пер. В.В. Малявина).

Сохранились, в копиях XI–XII вв., две масштабные картины Янь Ли-бэня: «Бунянь ту» («Поднесение дани», 38,5×129 см, шелк, тушь, краски, Музей Гугун, Пекин) и «Ли дай ди ван ту» («Императоры и государи различных исторических эпох», вар. «Властелины древних династий») или «Гу ди ван» («Императоры и государи древности», 51,3×531 см, шелк, тушь, краски, Музей изящных искусств, Бостон). Картина «Бунянь ту» была выполнена предположительно в нач. 640-х и представляет собой жанровую сцену с парадным портретом имп. Тай-цзуна, представляющим собой смысловой центр композиции. Монарх в офиц. облачении восседает на платформе паланкина, к-рую несут семь девушек-прислужниц, еще две девушки обмахивают государя огромными опахалами. В левой части картины помещаются трое чужеземных послов, словно оробевших от увиденного великолепия.

Композицию свитка «Властелины древних династий» составляют портреты 13 монархов древней империи Хань (III в. до н.э. — III в. н.э.) и гос-в, существовавших в Китае в III–VI вв., а именно: ханьских императоров Чжао-ди (прав. 86–73 до н.э.) и Гуан-у-ди (прав. 25–57); основателей царств Вэй (220–265), У (220–280) и Шу (220–263) периода Троецарствия (220–280) — Цао Пи (прав. 220–226), Сунь Цюаня (прав. 222–252) и Лю Бэя (прав. 221–223) соответственно; имп. У-ди (прав. 265–290) дин. Западная Цзинь (265–316), пяти правителей царств Чэнь (557–589) и Северное Чжоу и двух императоров империи Суй (581–618). Такой выбор персонажей выглядит несколько странным. Государи показаны стоящими в полный рост или сидящими в окружении свитских и слуг (причем их изображения заметно превосходят по размеру сопровождающих). Всего на свитке собрано 46 персонажей, образующих самостоятельные сцены, к-рые как будто произвольно размещены на плоскости полотна. Дискретность живописного пространства и фризовость композиции Янь Ли-бэня явно восходят к древним погребальным стенописям, внятные образцы к-рых присутствуют в т.ч. в гробнице из Ванду **(Ванду му)**. Вместе с тем в свитке отчетливо ощущается единство худ. замысла и незаурядное мастерство художника, в совершенстве владеющего тонкой, гибкой линией, уверенно очерчивающей контуры лиц и складки их одеяний и связывающей воедино отд. сцены. Колорит, основанный на ярких и теплых тонах — зеленом, желтом, коричневом и фиолетовом, усиливает впечатление единства композиции и придает полотну торжественность и декоративность. Манеру рисунка характеризует реалистичность, хотя портреты монархов отличаются статичностью поз, «ритуализацией» жестов и нарочитой бесстрастностью в выражении лиц, тогда как изображениям слуг и свитских присуща определенная живость. Примечательны тщательность и детальность исполнения императорских облачений — кроя и орнаментации одеяний, головных уборов, украшений и регалий, призванных обозначить соц. статус их обладателей, представляющийся более важным художнику, чем внутр. мир личностей. Точность деталей сделала это произведение ценнейшим источником сведений и по истории кит. **костюма** (см. Общ. разд.), а указанные стилистич. особенности картины Янь Ли-бэня легли в основу типологии кит. офиц. портрета.

В науч. лит-ре (в т.ч. в работах Л.П. и В.Л. Сычевых, E. Lancman) получила обоснование версия, согласно к-рой за условной манерой изображения скрывается не только стремление увековечить усопших монархов, но и более глубокий смысл, обнаруживаемый, если соотнести каждый портрет с ист.-полит. ситуацией соответствующего правления. Оказывается, что в полный рост и в наиб. торжественном парадно-ритуальном облачении представлены государи, вошедшие в историю как устроители централизованной власти и приверженцы **конфуцианства** (см. т. 1), его морально-этических ценностей. Так, Гуан-у-ди восстановил правящий дом Хань после гос. переворота (дин. Синь, 8–25); имп. У-ди, основатель дин. Цзинь (245–420), воссоздал (пусть на короткое время) полит. единство страны после междоусобных распрей 1-й пол. III в.; основатель царства Северное Чжоу (чжоуский У-ди, прав. 561–579) предпринял глобальные реформы по реставрации империи, к-рые были окончательно осуществлены Ян Цзянем (прав. 581–604), создавшим империю Суй, положив тем самым конец длительному (нач. III — кон. VI в.) периоду административно-политической раздробленности страны. Сидящими же показаны монархи, правление к-рых имело какие-то отдельные изъяны или было связано с катастрофическими для страны ист.-полит. потрясениями. Первым на свитке в этом ряду выступает ханьский имп. Чжао-ди (прав. 86–74 до н.э.), поскольку в его царствование обозначилась деградация дин. Ранняя Хань (206 до н.э. — 8 н.э.), приведшая к ее краху. Сразу за этим изображением, в нарушение ист. хронологии, следуют Цао Пи, Сунь Цюань и Лю Бэй, к-рые, став основателями собств. царств, погубили империю Хань и ввергли страну в междоусобные войны. Примечательно, что их фигуры выполнены в чуть более свободной манере, чем портрет Чжао-ди, а лица наделены нек-рой индивидуальностью: в чертах Цао Пи ощущается крутой нрав; в скорбном выражении лица Лю Бэя как бы отразилась его полит. судьба, причем Лю Бэй и Сунь Цюань повернуты друг к другу, что средствами композиции подчеркивает их царствование в противоположных частях страны: на юго-западе (совр. пров. Сычуань) и юго-востоке (р-ны нижнего течения Янцзы). Галерею этого рода портретов замыкают изображения государей царства Чэнь — Вэнь-ди (560–566) и Сюань-ди (569–582), традиционно считающихся приверженцами **буддизма** (см. т. 1), что, по распространенному убеждению, предопределило недолговечность основанной ими династии. Т.о., Янь Ли-бэнь, видимо, действительно задался целью создать худ. произведение, отражающее ход ист. процесса и обозначающее роль и место в нем отдельных правителей.

По-видимому, и отмеченные нюансы в худ. трактовках образов не столько отражали стиль Янь Ли-бэня, сколько диктовались условиями написания офиц. портрета. В наст. время этому художнику приписываются еще два масштабных полотна — «Ученые династии Северная Ци» (27,6×114,7 см, шелк, тушь, краски, Музей изящных искусств, Бостон) и «Хуа Сяо И цзуань Лань-

тин ту» («Изображение Сяо И, беседующего в Павильоне орхидей», 27,7×64,7 см, шелк, краски, Нац. музей Гугун, Тайбэй). Если атрибуция картин верна, то они раскрывают новые грани таланта Янь Либэня как портретиста и мастера *жэнь-у*. Первое из назв. произведений апеллирует к ист. сюжету о работе над конф. канонич. сочинениями ученого Фань Сюня (VI в.), осуществленной по распоряжению государя Вэнь-сюань-ди (прав. 550–559), основателя Северной Ци (550–577). В свитке объединены две осн. сцены (в прав. части полотна изображен Фань Сюнь в окружении учеников, в центре — император, восседающий на платформе в об-ве двух ученых) и одна «вспомогательная» композиция (конюхи с парой лошадей, как будто ожидающие монарха). Изображения всех действующих лиц — Фань Сюня, 11 его учеников, второстепенных персонажей и даже самого государя — лишены к.-л. офиц. патетики и отличаются живостью, естественностью поз и жестов, передающих дух интеллектуального тв-ва. Внимание приковывает профильный поясной портрет каллиграфа, стоящего справа от монарха. Художник показал пожилого человека, обладающего своеобр. внешностью (удлиненным лицом с высоким покатым лбом, носом с небольшой горбинкой и маленьким ртом). В этих чертах угадывается определенный психологич. тип личности, погруженной в интеллектуальную работу и принимающей на себя ответственность за ее исполнение. Показательно, что этот фрагмент свитка воспроизведен в нек-рых искусствоведческих изданиях как самостоятельное произведение Янь Либэня под назв. «Портрет каллиграфа».

Вторая картина («Хуа Сяо И цзуань Ланьтин ту») посвящена правнуку имп. Юань-ди (прав. 552–555) южнокитайской дин. Лян (502–557) — Сяо И (VII в.), занимавшему высокое обществ. положение при имп. Тай-цзуне. Сяо И был современником и, возможно, хорошим знакомым Янь Ли-бэня, поэтому произведение является не только жанровой сценой, но и прижизненным портретом этого ист. лица. Сяо И показан сидящим в об-ве двух буд. монахов (один из них, помещенный в центре, изображен анфас, остальные персонажи — в трехчетвертном обороте). Все три фигуры образуют единую худ. композицию, как нельзя лучше передающую атмосферу доверительной беседы. Тщательно прорисованные детали облика Сяо И и его гостей убедительно характеризуют индивидуальность каждого персонажа: пожилой монах выглядит человеком аскетического образа жизни, стремящимся к просветлению, о чем свидетельствуют жилистое худощавое тело, рука, держащая мухогонку (иконографич. атрибут буд. персонажей, символизирующий стремление к очищению от пороков и скверны), и спокойное лицо с густыми, свисающими, как у архата (**лохань**; см. т. 2), бровями. В образе второго монаха видится человек, занимающий высокое положение в иерархии монашеской общины-сангхи (**сэн**; см. т. 2), склонный к сибаритству, как показывают плотное телосложение, небрежная поза и неожиданно изысканное для буд. монаха одеяние. Но особенно выразителен портрет Сяо И, облаченного в свободное платье с широкими рукавами, за к-рым угадывается фигура человека, привыкшего к воинским занятиям; аристократичное лицом с тонкими чертами оживляют умные глаза, внимательно смотрящие на собеседников. Впечатление изолированности монахов и Сяо И от мира и пребывания в особой дух. среде усиливается благодаря присутствию в свитке еще одной сцены, помещенной в лев. части и образованной фигурами слуги и служанки (заметно уступающими в размерах гл. персонажам). Склонившись над посудой и повернувшись друг к другу, эти двое готовят чай. Выглядящие словно «скользящими» вдоль поверхности полотна, они воплощают альтернативную реальность суетной повседневности.

Обе картины убедительно доказывают существование в танской живописи традиции портрета, апеллирующего к личностной сущности изображенного и в типологич. смысле принципиально отличающегося от парадного портрета.

С именем Янь Ли-бэня связывают и выдающееся произведение скульптуры танского времени — композицию из шести каменных плит (ок. 170×205 см) в надземной части погребального комплекса имп. Тай-цзуна, на к-рых в высоком рельефе выполнены изображения шести любимых скакунов этого монарха, представленных в различных ситуациях. На одной из сцен показан скачущий конь, на другой — конь, раненный на поле битвы, из его груди солдат вытаскивает стрелу. Изображения лошадей, как и на картинах крупнейшего танского художника-анималиста **Хань Ганя**, отличаются точностью и выразительностью благодаря глубокому знанию анатомич. строения и повадок животных, нек-рые сцены исполнены подлинного драматизма. По преданию, эти рельефы были выполнены по эскизам Янь Ли-бэня, и если это действительно так, то он был не только выдающимся портретистом, но и мастером анималистич. жанра.

* *Чжу Цзинсюань.* Записи о прославленных живописцах династии Тан // Китайское искусство / Сост., пер., вступ. ст. и коммент. В.В. Малявина. М., 2004; *Го Жо-сюй.* Записки о живописи: что видел и слышал / Пер. с кит. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978. ** *Виноградова Н.А.* Искусство Китая. Альбом. М., 1988; *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб., 2004; *Купер Р.*, *Купер Дж.* Шедевры искусства Китая / Пер. с англ. Минск, 1997; *Сычев Л.П.*, *Сычев В.Л.* Китайский костюм: символика, история, трактовка в литературе и искусстве. М., 1975; *У Юй-гуй.* Суй, Тан, У-дай ([Эпохи] Суй, Тан и Пяти династий) // Чжунго фэнсу тунши (Общая история обычаев и нравов Китая). Т. 5. Шанхай,

2001; *Чжуан Цзя-и*, *Не Чун-чжэн*. Чжунго хуйхуа (Китайская живопись). Пекин, 2000; Чжунго и хай (Море китайского искусства). Шанхай, 1994; Чжунго мэйшу да цыдянь (Энциклопедический словарь искусства Китая) / Под ред. Шэнь Жоу-цзяня, Шао Ло-яна. Шанхай, 2002; Чжунго мэйшу цюаньцзи. Хуйхуа бянь (Полное собрание произведений китайского искусства. Живопись). Т. 2. Пекин, 1986; *Fontein J.*, *Wu Tung.* Unearthing China's Past. Bost., 1973; *Lancman E.* Chinese Portraiture. Tokyo. 1966; *Siren O.* La sculpture chinoise du V-e au XIV-e siècle. Vol. 3. P.–Brux., 1925–1926; *idem.* Chinese Painting. Leading Masters and Principles. Vol. 1, 3. L., 1958; *Sullivan M.* The Arts of China. Berk.–Los Ang.–L., 1984; *Watson W.* Art of Dynastic China. N.Y., 1981.

М.Е. Кравцова

ЯНЬ ЧЖЭНЬ-ЦИН

颜真卿

Янь Чжэнь-цин, Янь Цин-чэнь, прозв. Лу-гун, Пин-юань. 709, столичный округ Чанъани Ваньнянь (совр. Линьтун, пров. Шэньси), — 785. Поэт, каллиграф, стиль к-рого в уставе по сей день является основополагающим, с него начинается обучение кит. каллиграфии.

На протяжении пяти поколений представители рода Янь занимали разл. придворные посты. Ранняя потеря отца, а позднее и заменившего его дяди вынудили семью переехать в У (совр. г. Сучжоу, пров. Цзянсу), а затем в **Лоян**, где молодой Янь Чжэнь-цин познакомился с **Чжан Сюем** и стал его учеником в каллиграфии. В 734 успешно сдал экзамены, а в 736 за победу на поэтич. конкурсе в столице получил высокий пост составителя Императорской б-ки. В 742 второй раз выиграл лит. конкурс при дворе имп. Сюань-цзуна (прав. 712–756). В 740-е Янь Чжэнь-цин управляет зап. округом столицы, занимает пост цензора, а также высокие армейские должности. В 752, в звании генерала, стал военным министром. Однако сложные полит. интриги ряда сановников привели к тому, что в 753 его назначили военным комендантом крупного и хорошо укрепленного г. Пинъюань, на северо-востоке от столицы (на терр. совр. пров. Шаньдун). Несмотря на загруженность гос. делами, Янь Чжэнь-цин постоянно совершенствовался в иск-ве каллиграфии. Изучение уставного почерка он начал еще в годы экзаменационной подготовки, штудируя образцы почерка *кайшу* **Ван Си-чжи** (см. **Эр Ван**; также т. 3). При имп. Сюань-цзуне эталонным считалось письмо уставом с компактной композицией знаков, волнисто вибрирующей модуляцией толщины черт при резком заострении их концов. Именно этими качествами обладал стиль современника Янь Чжэнь-цина каллиграфа Сюй Хао (703–782). Влияние стиля танской придворной академии прослеживается на известной стеле (**бэй [4]**) «До бао та ганьин бэй», созданной в 752, когда ему было 44 года. В наст. время стела находится на терр. комплекса Бэйлинь (Лес стел), музея пров. Шэньси в Сиани. Ранний уставной стиль Янь Чжэнь-цина испытал влияние лучшего мастера почерка *чжуаньшу* **Ли Ян-бина** (VIII в.), композиция черт в знаках компактна, а векторы сил идеально сбалансированы. Концы черт заострены, но это не ослабляет мощного внутреннего сжатия черт, сообщающего их пластике необычайную монументальность. Каждый иероглиф четко вписан в квадратный модуль, и чем меньше кол-во черт в знаке, тем активнее проявляются динамические качества его пластич. решения.

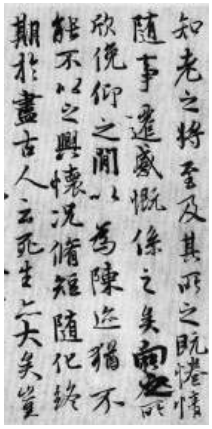
В сер. 750-х каллиграф приходит к формированию собств. стиля, о чем свидетельствует стела «Дунфан хуа цзань бэй» («Панегирик в честь портрета [даосского наставника] Дунфана»; см. т. 2 **Дунфан Шо**). Стела была создана в 754 почерком *кайшу*, в ней 36 рядов по 30 иероглифов в каждом. Истоки монументального стиля Янь Чжэнь-цина восходят к памятникам VI в. царства Сев. Вэй, а также к наскальной каллиграфии **мо-яй** с текстами буд. сутр того же времени. Это было связано не с отказом от наследия Ван Си-чжи, к-рый на протяжении всей жизни был кумиром мастера, а с каллиграфич. традициями семейства Янь. Представители последнего длительное время жили в пров. Шаньдун, и обучение каллиграфии членов рода проходило на памятниках этого региона, некогда входившего в состав Сев. Вэй.

Во время мятежа генерала Ань Лу-шаня в 755 Янь Чжэнь-цин продемонстрировал преданность престолу и талант полководца. В 758 каллиграф создает почерком *синшу* «Цзи чжи Цзи-мин вэнь гао» («Черновик некролога племянника Цзи-мина»). Хранящийся в тайбэйском музее Гугун оригинал имеет 9 колофонов, наиб. известный из них принадлежит юаньскому каллиграфу **Сяньюй Шу**. Свиток с некрологом представляет собой выдающийся по своему драматизму и глубине каллиграфич. реквием, перед к-рым преклоняются кит. знатоки всех последующих эпох. В первой части свитка каллиграфия Янь Чжэнь-цина выражает скорбь о казненном племяннике просто, сдержанно и с удивительно прозрачной чистотой. Драматизм нарастает ко 2-й части произведения. Каллиграф неоднократно исправлял то место, где говорится о вероломном чиновнике, провалившем операцию по спасению беззащитного города от мятежных войск Ань Лу-шаня. Завершающая

часть свитка написана легкими прикосновениями кисти. Столбцы утрачивают прямизну и вместе с чертами прогибаются наподобие струящегося дыма от воскуряемых благовоний. И каллиграфия, и лит. текст объединены общностью переживания при воспоминаниях о постигших семейство Янь трагич. событиях. Каллиграфич. техника Янь Чжэнь-цина в этом произведении полностью отходит от придворного эталона, к-рый был ориентирован на стиль Ван Сичжи. Если цзиньский корифей писал наклонной кистью *цэ би*, то Янь Чжэнь-цин работал вертикальной кистью *чжэн би*. Именно за эту древнюю технику письма сунские неоконф. реформаторы пропагандировали его стиль особенно активно. Благодаря технике вертикальной кисти концы черт в эпитафии округлы, а следы от кончика кисти нигде не видны; при этом ширина черт не имеет заметных модуляций. Несмотря на небольшие размеры, иероглифы эпитафии выглядят монументально. Уровень энергии **ци [1]** (см. т. 1) черт высок, особенно в местах перечеркнутых знаков. Пластические пульсации свободно разбросанных черт распространяются с неизбежностью рока. Драматизм эмоционального содержания эпитафии преодолевается проникновенной силой кисти.

В 771 Янь Чжэнь-цин в возрасте 63 лет написал на скале у берегов р. Сян в окрестностях г. Циян (пров. Хунань) текст «Дай Тан чжун син сун» («Славословие о процветании великой [династии] Тан», 416,6×422,3 см, 21 столбец по 21 иероглифу в каждом). Наскальная каллиграфия была выполнена в формате крупного устава *кайшу*. Каллиграфию этого памятника копировал и досконально знал каждый ученый периода дин. Сун. К сожалению, в наши дни надпись находится в плохом состоянии. В придворной карьере Янь Чжэнь-цина подъемы чередовались с опалами из-за интриг его врагов, к-рым мешала его принципиальность. В 783 он был отправлен к мятежным войскам для переговоров об их сдаче. Миссия Янь Чжэнь-цина обернулась его заточением и казнью в стане повстанцев в связи с его отказом перейти на их сторону.

В последнее десятилетие своей жизни Янь Чжэнь-цин создает надписи для большого количества стел, значительная часть к-рых посвящена памяти отца. В этих памятниках уставной стиль каллиграфа достигает уникального совершенства. Пластика знаков становится настолько весомой и монументальной, что иероглифы воспринимаются как скульптурные композиции. К числу поздних шедевров мастера относится стела «Янь ди цзя мяо бэй» («Стела мемориального храма семейства Янь»), созданная в 780 (Музей Бэйлинь, Сиань). В надписях Янь Чжэнь-цина окончания черт выполняются приемом *цан фэн* («спрятанный кончик кисти»). Происходит удлинение пропорций иероглифов, имеет место более просторное расположение черт внутри знаков, а также их равномерное распределение. Иероглифы Янь Чжэнь-цина прямоугольные и ровные. Ни один из векторов не имеет преобладающего значения. Во всем стабильность и весомость при акцентированной прямизне черт. Данные пластические особенности имеют непосредственные связи с пластикой почерка *чжуаньшу*. В подобном соединении двух почерковых программ каллиграфы последующей дин. Сун справедливо усматривали кардинальную новизну стиля Янь Чжэнь-цина. Данные пластические решения были необходимы ему для четкой артикуляции мощной внутр. энергетики черт, воплощавших силу его духа. Идеалы конф. этики обрели в его каллиграфии высочайшее пластическое выражение.

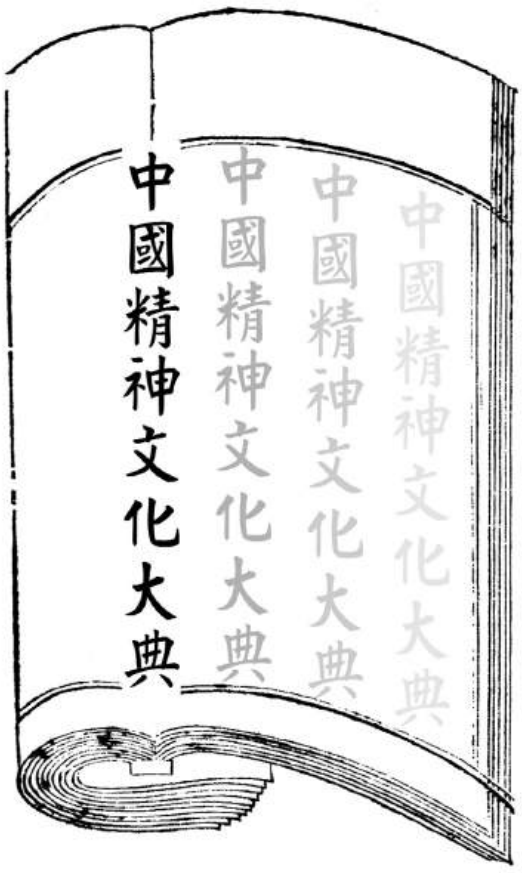


***** Суй Тан У-дай шуфа (Каллиграфия [периодов] Суй, Тан, Пяти династий) / Под ред. Ян Жэнь-кая. Пекин, 1989; Янь Чжэнь-цин / Под ред. Чжу Гуань-тянь. Пекин, 1993; Суй Тан У-дай шуфа (Каллиграфия [периодов] Суй, Тан, Пяти династий) / Под ред. Ван Цзин-сяня. Пекин, 1998; Суй Тан У-дай мучжи (Эпитафии [периодов] Суй, Тан и Пяти династий) / Под ред. Гуань Да-чжуна. Пекин, 2002. ****** *Белозёрова В.Г.* Искусство китайской каллиграфии. М., 2007; *Сюй Бан-да.* Гу шухуа гоянь яолу: Цзинь, Тан, У-дай, Сун шуфа (Исследование древних произведений каллиграфии и живописи [периодов] Цзинь, Тан, Пяти династий и Сун). Чанша, 1987; *Сюй Ли-мин.* Чжунго шуфа фэнгэ ши (История стилей китайской каллиграфии). Хэнань, 1992; *Чжу Гуань-тянь.* Тан дай шу фа (Каллиграфия эпохи Тан). Цзянсу, 1999; *Чжу Жэнь-фу.* Чжунго гудай шуфа ши (История китайской каллиграфии). Пекин, 1992; *Шэнь Инь-мо.* Лунь шу цун гао (Сб. статей о каллиграфии) / Сост. Ма Гоцюань. Сянган, 1981; *Яо Гань-мин.* Хань цзы юй шуфа вэньхуа (Китайская иероглифика и культура каллиграфии). Ханьнин, 1996; *Chang Leon L.-Y., Miller P.* Four Thousand Years of Chinese Calligraphy. Chic.–L., 1990; *Ch'en Chih-mai.* Chinese Calligraphers and Their Art. Melbourne, 1966; *Nair Amy Mc.* The Upright Brush. Yan Zhenqing's Calligraphy and Song Literati Politics. Honolulu, 1998; *Tseng Yuho.* A History of Chinese Calligraphy. Hong Kong, 1998.

В.Г. Белозёрова

丙

Справочный раздел



Список сокращений

т. 1 — Духовная культура Китая: Энциклопедия. [Т. 1]. Философия. М., 2006
т. 2 — Духовная культура Китая: Энциклопедия. [Т. 2]. Мифология. Религия. М., 2007
т. 3 — Духовная культура Китая: Энциклопедия. [Т. 3]. Литература. Язык и письменность. М., 2008
т. 4 — Духовная культура Китая: Энциклопедия. [Т. 4]. Историческая мысль. Политическая и правовая культура. М., 2009
т. 5 — Духовная культура Китая: Энциклопедия. [Т. 5]. Наука, техническая и военная мысль, здравоохранение и образование. М., 2009

Основные сокращения

абс. — абсолютный
авт. — автор
автореф. — автореферат
акад. — академик
амер. — американский
англ. — английский
араб. — арабский
архим. — архимандрит
арх-ра — архитектура
б-ка — библиотека
библиогр. — библиография, библиографический
буд. — буддийский
букв. — буквально
вар. — вариант
введ. — введение
ввод. — вводный
вестн. — вестник
внеш. — внешний
внутр. — внутренний
вост. — восточный
вступ. — вступительный
выс. — высота
в т.ч. — в том числе
гл. — главный
гл. обр. — главным образом
гол. — голландский
гор. — городской
гос. — государственный
гос-во — государство
даос. — даосский
дин. — династия, династийный
дип. — дипломатический
дис. — диссертация
доп. — дополненный, дополнительный
д-р — доктор
др. — другой, другие
др.-кит. — древнекитайский
дух. — духовный
европ. — европейский
журн. — журнал
зав. — заведующий
зам. — заместитель
зап. — западный
заруб. — зарубежный
избр. — избранный
изв. — известный
изд. — издание
изд-во — издательство
изобр. — изобразительный
ил. — иллюстрация
им. — имени
имп. — император, императорский
инд. — индийский
иностр. — иностранный
ин-т — институт
иск-во — искусство
исп. — испанский
испр. — исправленный
исслед. — исследование
ист. — исторический
итал. — итальянский
канд. — кандидат
кит. — китайский
к.-л. — какой-либо
к.-н. — какой-нибудь
кн. — книга
коммент. — комментарий, комментированный
кон. — конец
конф. — конфуцианский; конференция
кор. — корейский
к-рый — который
л. — лист, листы
лат. — латинский
лит. — литературный
лит-ра — литература
макс. — максимальный
м.б. — может быть
маньчж. — маньчжурский
междунар. — международный
митр. — митрополит
МКФ — международный кинофестиваль
млн. — миллион
мн. — многие
мон. — монастырь
монг. — монгольский
моск. — московский
муз. — музыкальный
Н.С. — новая серия
назв. — название, названный
наиб. — наиболее
напр. — например
нар. — народный
наст. — настоящий
науч. — научный
нац. — национальный
нач. — начало, начальный
нек-рый — некоторый
нем. — немецкий
неск. — несколько
об-во — общество
обл. — область, областной
обраб. — обработка, обработанный
общ. — общий
ок. — около
опубл. — опубликован, опубликованный
орг-ция — организация

ориг. — оригинальный
осн. — основной
отв. — ответственный
отд. — отдел, отдельный
офиц. — официальный
парт. — партийный
пер. — перевод
перераб. — переработанный
пол. — половина
полит. — политический
пр-во — правительство
пред. — председатель
предисл. — предисловие
прил. — приложение
примеч. — примечание
пров. — провинция, провинциальный
прозв. — прозвание, прозвище
произв. — произведение
проф. — профессор
псевд. — псевдоним
раб. — работал
р-н — район
разд. — раздел
разл. — различный
ред. — редакция, редакционный, редактор
редкол. — редколлегия
религ. — религиозный
род. — родился
рос. — российский
рук. — руководитель
рук-во — руководство
рум. — румынский
рус. — русский
санскр. — санскритский
сб. — сборник
сев. — северный
сент. — сентябрь
сер. — середина; серия
след. — следующий
собр. — собрание
собств. — собственный
сов. — советский
совм. — совместно
совр. — современный
сокр. — сокращенно, сокращенный
сост. — составитель
соц. — социальный
соч. — сочинение
спец. — специальный
ср.-век. — средневековый
ст. — статья
стер. — стереотипный
стихотв. — стихотворение, стихотворный
стр-во — строительство
т. — том, тома
тангут. — тангутский
тв-во — творчество
темат., тематич. — тематический
т.зр. — точка зрения
тибет., тиб. — тибетский
т.к. — так как
т.н., т. наз. — так называемый
т.о. — таким образом
тр. — труды
традиц. — традиционный
тыс. — тысячелетие, тысяча
указ. — указатель, указанный
ум. — умер
ун-т — университет
учеб. — учебный
уч. зап. — ученые записки
филол. — филологический
филос. — философский
франц. — французский
ф-т, фак-т — факультет
хоз. — хозяйственный
хоз-во — хозяйство
худ. — художественный
центр. — центральный
цз. — цзюань
цит. — цитата, цитируемый
чл. — член
чл.-кор. — член-корреспондент
швед. — шведский
шир. — ширина
юж. — южный
яз. — язык
янв. — январь
япон., яп. — японский

Названия учреждений и организаций

АН СССР — Академия наук СССР
АОН — Академия общественных наук
ВАРЛИ — Всекитайская ассоциация работников литературы и искусства по отпору врагу
ВСНП — Всекитайское собрание народных представителей
ГМВ/ГМИНВ — Государственный музей Востока / Государственный музей искусства народов Востока. М.
ИВАН — Институт востоковедения АН СССР
ИВ РАН — Институт востоковедения РАН
ИВР РАН — Институт восточных рукописей РАН
ИДВ — Институт Дальнего Востока АН СССР (ныне РАН)
ИМЛИ — Институт мировой литературы АН СССР (ныне РАН)
ИСАА — Институт стран Азии и Африки при МГУ им. М.В. Ломоносова
КПК — Коммунистическая партия Китая
ЛГУ — Ленинградский государственный университет
ЛО ИВАН — Ленинградское отделение Института востоковедения АН СССР
МАЭ РАН — Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН (Кунсткамера)
МИД — Министерство иностранных дел
МГУ — Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
НИИ — научно-исследовательский институт
НОАК — Народно-освободительная армия Китая
НПКСК — Народный политический консультативный совет Китая
ПК — Постоянный комитет
РАН — Российская академия наук
РГБ — Российская государственная библиотека
РГГУ — Российский государственный гуманитарный университет

РНБ — Российская национальная библиотека
СКП — Союз китайских писателей
СПбГУ — Санкт-Петербургский государственный университет
СПбФ ИВ РАН — Санкт-Петербургский филиал Института востоковедения РАН

Место издания (город, штат)

Л. — Ленинград
М. — Москва
Новосиб. — Новосибирск
Пг. — Петроград
Ростов н/Д — Ростов-на-Дону
СПб. — Санкт-Петербург

B. — Berlin
Berk. — Berkeley
Bost. — Boston
Brux. — Bruxelles
Cambr. — Cambridge
Chic. — Chicago
Fr./M. — Frankfurt-am-Main
Hamb. — Hamburg
Ill. — Illinois
L. — London
Los Ang. — Los Angeles
Lpz. — Leipzig
Mass. — Massachusetts
N.J. — New Jersey
N.Y. — New York
Oxf. — Oxford
P. — Paris
Phil. — Philadelphia
Princ. — Princeton
S.F. — San Francisco
Stanf. — Stanford
Stockh. — Stockholm
Wash. — Washington

Периодические и продолжающиеся издания, книжные серии

ААС — Азия и Африка сегодня. М.
В. — Восток. М.
ВА — Восточный альманах. М.
ВДИ — Вестник древней истории. М.
ВИМК — Вестник истории мировой культуры. М.
ВК — Восточная коллекция. М.
ВП — Вэньсюэ пинлунь (Литературное обозрение). Пекин
ВУ — Вэнь у (Культурное наследие). Пекин
ВФ — Вопросы философии. М.
ВШЧ — Вэнь ши чжэ (Литература, история, философия). Пекин
ЖМП — Журнал Московской патриархии. М.
ЗВОРАО — Записки Восточного отделения (Имп.) Русского археологического общества. СПб., Пг.
ИБ — Информационный бюллетень / РАН. Институт Дальнего Востока. М.
Изв. РГПУ — Известия Российского государственного педагогического университета. СПб.
ИЛ — Иностранная литература. М.
ИМ — Информационные материалы / РАН. Институт Дальнего Востока. М.
КБ — Китайский благовестник. М.
КСИНА — Краткие сообщения Института народов Азии АН СССР. М.
КЭТ — Кунсткамера: Этнографические тетради. СПб.
НАА — Народы Азии и Африки. М.
НК — Народный Китай.
НК ОГК — Научная конференция «Общество и государство в Китае». М.
ПВ — Петербургское востоковедение. СПб.
ПДВ — Проблемы Дальнего Востока. М.
ПП и ПИКНВ — Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. М.–Л.
СББЯ — Сы бу бэй яо (Главные в полноте [всех произведений] по четырем разделам), серия. Шанхай, Пекин, 1936
СБЦК — Сы бу цун кань (Собрание публикаций по четырем разделам), серия. Шанхай, Пекин, 1929–1937
СНВ — Страны и народы Востока. М.–СПб.
СЭ — Советская этнография. М.
ТГЭ — Труды Гос. Эрмитажа. Л.
ТПИЛДВ — Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока (сб. статей; науч. конф.)
Тр. / БКНИИ — Труды / Бурятский комплексный научно-исследовательский институт. Улан-Удэ, 1965. Вып. 16. Серия востоковедения. Материалы по истории и филологии Центральной Азии. Вып. 2.
ТЧРДМ — Труды членов Российской духовной миссии в Пекине. СПб.
ЦШЦЧ — Цун шу цзи чэн (Корпус классических книг), серия. Шанхай, Пекин, 1935
ЧЦЦЧ — Чжу цзы цзи чэн (Корпус философской классики), серия. Т. 1–8. Шанхай, Пекин, 1935 (Пекин, 1988)

BEFEO — Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient. Hanoï (Paris–Saïgon)
BMFEA — Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquites (Ostasiatiska Sammlingarna). Stockh.
BSO(A)S — Bulletin of the School of Oriental (and African) Studies, London Institution (University of London)
HJAS — Harvard Journal of Asiatic Studies. Cambr. (Mass.)
JA — Journal asiatique. P.
JAS — Journal of Asian Studies. Ann Arbor
JAOS — Journal of the American Oriental Society. New York–New Haven
JRAS — The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland. L.
JNCBRAS — Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society. Shanghai
TP — T'oung Pao, ou Archives concernent l'histoire, les langues, la géographie, l'ethnographie et les arts de l'Asie Orientale. Paris–Leiden

Избранная библиография

Работа выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) согласно проекту № 07-01-00183а

Абулайти Махэсути. Буддийская монументальная живопись на территории Западного Китая: автореф. дис. канд. искусствоведения. СПб., 2008.

Акимов В.И. Кустарно-художественные промыслы КНР: современное состояние и некоторые проблемы // ИБ. 1985. № 39, с. 103–110.

Алексеев В.М. Актеры-герои на страницах китайской истории // *Алексеев В.М.* Китайская литература: Избр. тр. М., 1978, с. 353–365.

Алексеев В.М. Китайская народная картина: духовная жизнь старого Китая в народных изображениях / Предисл. Б.Л. Рифтина, М.Л. Рудовой; коммент. Б.Л. Рифтина. М., 1966.

Алешина И. Современная китайская лубочная картина // Искусство. М., 1987. № 10, с. 52–56.

Антология даосской философии: [Тексты, VI в. до н.э. — XVII в.] / Сост., предисл., пер., введ. к разд. и коммент. В.В. Малявина, Б.Б. Виногродского. М., 1994. [Из содерж.: Разд. 5. Все радости жизни: Жизнь — творчество, с. 371–445].

Арапова Т.Б. Китайские расписные эмали: собрание Государственного Эрмитажа. М., 1988.

Арапова Т.Б. Китайский фарфор в собрании Эрмитажа, конец XIV — первая треть XVIII века: Каталог. Л., 1977.

Арапова Т.Б. Современная лаковая живопись Китая // Творчество. М., 1987. № 5, с. 30–32.

Арапова Т.Б. Фарфор и керамика: из собрания Шанхайского музея. СПб., 2007.

Арапова Т.Б., *Кудрявцева Т.В.* Дальневосточный фарфор в России, XVIII — начало XX века: Каталог выставки Гос. Эрмитажа. СПб., 1994.

Арзаманов Ф. О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке // Музыка народов Азии и Африки. М., 1987. Вып. 5, с. 241–252.

Ащепков Е.А. Архитектура Китая: очерки. М., 1959.

Бай Хуа. Устремясь к Вратам Дракона: [Киносценарий] / Пер. и примеч. Н.Ю. Демидо // Книга о Великой Белизне. Ли Бо: поэзия и жизнь. М., 2002, с. 73–132.

Бай Хуа, Пэй Нин. «Горькая любовь»: (Лит. киносценарий) / Пер. С.А. Торопцева // Киноискусство Азии и Африки. М., 1984, с. 173–219.

Бежин Л.Е. Под знаком «ветра и потока»: Образ жизни художника в Китае III–VI вв. М., 1982.

Белецкий И. Китайское искусство: очерки. Киев, 1956.

Белозерова В.Г. Искусство китайской каллиграфии. М., 2007.

Белозерова В.Г. История музеев и реставрационного дела в КНР (до «культурной революции») // Худож. наследие. 1980. № 6, с. 152–169.

Белозерова В.Г. Китайский свиток. М., 1995. 272 с. В кн. также пер. текста: *Фэн Пэн-шэн.* Руководство по оформлению произведений китайской каллиграфии и живописи, с. 114–249.

Белозерова В.Г. Мебель и интерьеры Китая: первый в современной России альбом по истории традиционной китайской мебели и интерьера. М., 2009.

Белозерова В.Г. Творчество Дэн Шижу: Противостояние ортодоксов и реформаторов в китайской каллиграфии периода династии Цин // XXXIII НК ОГК. 2003, с. 237–250.

Белозерова В.Г. Традиционная китайская мебель. М., 1980.

Березкин Р.В. Иллюстрации в китайской простонародной литературе жанра баоцзюань и религиозная живопись Китая XIV–XX вв. // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 9. 2008. Вып. 2, ч. 1, с. 106–110.

Бертин-Гест Ж. Традиционная китайская вышивка: История. Техника. Мотивы. М., 2007.

Богачихин М.М. Керамика Китая: история, легенды, секреты. М., 1998.

Бунин А.В., Саваренская Т.Ф. История градостроительного искусства. 2-е изд. Т. 1. М., 1979. [Из содерж.: Градостроительство в феодальном Китае, с. 183–199].

Ван Аньши [1021–1086]. Рассуждение о ритуале и музыке / Пер. и коммент. А.Б. Калкаевой // ИБ. 2000. № 3, с. 117–126.

Ван Вэй. Тайны живописи / Пер. В.М. Алексеева // *Ван Вэй*. Стихотворения. М., 1979, с. 22–27.

Ван Юй-чэн. Ода музыке великого единства / Пер., предисл. «Китайский поэт о китайской музыке» и примеч. В.М. Алексеева // *Алексеев В.М.* Китайская литература. М., 1978, с. 242–245; *он же*. Труды по китайской литературе. М., 2002. Кн. 1, с. 294–298.

Васильченко Е.Н. Музицирование на цине и его место в китайской культуре // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. М., 1986, с. 99–129.

Виноградов В.С. Музыка в Китайской Народной Республике. М., 1959.

Виноградова Е.В. Ли Чэн. «Тайна пейзажной живописи»: Пер., предисл. и коммент. // ВИМК. 1961. № 6, с. 183–187.

Виноградова Е.В. О шести законах китайской живописи [Се Хэ. V в.] // Искусство. 1962. № 8, с. 57–64.

Виноградова Е.В. Современное прикладное искусство Китая. М., 1959.

Виноградова Е.В., Ду И-син. Китайский художник-портретист о тайне своего мастерства: [Трак-

丙

тат Шэнь Цзэ-чжоу «Заметки о портрете»: Пер. и коммент.] // НАА. 1963. № 4, с. 137–145.
Виноградова Н.А. Архитектурные памятники Пекина XIV–XIX вв. // ВИМК. 1959. № 1, с. 132–150.
Виноградова Н.А. Искусство Китая: [Альбом]. М., 1988.
Виноградова Н.А. Искусство средневекового Китая. М., 1962.
Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись. М., 1972.
Виноградова Н.А. Китайские сады. М., 2004.
Виноградова Н.А. Пань Тянь-шоу и традиции живописи гохуа. М., 1993.
Виноградова Н.А. Средневековый Китай: Пекин как художественное целое // Художественные модели мироздания. М., 1997. Кн. 1, с. 51–65.
Виноградова Н.А. Стиль китайского традиционного архитектурного ансамбля // Эпохи. Стили. Направления. М., 2007, с. 522–554.
Виноградова Н.А. Сто лет искусства Китая и Японии. М., 1999.
Виноградова Н.А. Сюй Бэйхун: альбом. М., 1980.
Виноградова Н.А. Цзян Чэао-хэ. М., 1959.
Виноградова Н.А. Николаева Н.С. Искусство стран Дальнего Востока. М., 1979. [Из содерж.: Китай, с. 9–152].
Виноградова Т.И. Акварельные миниатюры и Китайская театральная народная картина // XXXIV НК ОГК. 2004, с. 205–211.
Виноградова Т.И. Династия Чжоу в интерпретации пекинской музыкальной драмы и театральной народной картины // XXVIII НК ОГК. 1998. Ч. 2, с. 403–409.
Виноградова Т.И. Культ Чжун Куя — повелителя бесов: Народная картина, литература, театр, ритуал // КЭТ. 1994. Вып. 4, с. 53–71.
Виноградова Т.И. Надписи и тексты китайских народных картин няньхуа // Зап. Вост. отд-ния Рос. археол. о-ва (ЗВОРАО): Н.С. СПб., 2002. Т. 1(26), с. 82–94.
Виноградова Т.И. «Немузыкальные» иллюстрации к музыкальному театру // XXXI НК ОГК. 2001, с. 243–247.
Виноградова Т.И. Происхождение жанра китайской театральной народной картины // КЭТ. 1995. Вып. 7, с. 38–56.
Виноградова Т.И. Театральная народная картина и запреты на драму в империи Цин // XIX научная конференция по историографии и источниковедению истории стран Азии и Африки. СПб., 1997, с. 25–26.
Виногродский Б.Б. Китайские благопожелательные орнаменты: Избранные лекции и переводы. М., 2004.
Возвращение Будды: памятники культуры из музеев Китая: каталог выставки: Пер. с кит. / Ред. О. Федосенко. СПб., 2007. (Год Китая в России. 2007). Текст рус., кит.
Воинова З.В. Некоторые вопросы современного китайского классического театра // Ежегодник Института истории искусств, 1958. Театр. М., 1958, с. 369–408.
Воронин С.Н. Проявление живописных образов в сознании древних китайцев // Родное и вселенское в судьбе России. Барнаул, 2007, с. 146–155.
Воронкова Ю. Китай: архитектура 80-х // Архитектура СССР. М., 1988. № 3, с. 108–113.
Всеобщая история архитектуры: в 12 т. 2-е изд. М., 1970–1977. Т. 1: Архитектура Древнего мира. 1970. [Из содерж.: *Глухарева О.Н.* Архитектура Китая, с. 419–441]. Т. 9: Архитектура Восточной и Юго-Восточной Азии до середины XIX в. 1971. [Из содерж.: *Глухарева О.Н.*, *Дубовский Е.С.*, *Лазарев Г.З.* Архитектура Китая, с. 335–499]. Т. 10: Архитектура капиталистических стран XIX — начала XX в. 1972. [Из содерж.: *Лазарев З.Г.* Архитектура Китая, с. 477–486]. Т. 12, кн. 2: Архитектура зарубежных социалистических стран. 1977. [Из содерж.: *Лазарев Г.З.* Архитектура Китайской Народной Республики, с. 407–444].
Всеобщая история искусств: в 6 т. М., 1956–1966. Т. 1: Искусство Древнего мира. 1956. [Из содерж.: *Виноградова Н.А.* Искусство Древнего Китая, с. 439–467]. Т. 2, кн. 2: Искусство средних веков. 1961. [Из содерж.: *Виноградова Н.А.* Искусство Китая, с. 319–424]. Т. 6, кн. 2: Искусство 20 века. 1966. [Из содерж.: *Виноградова Н.А.* Искусство Китая, с. 375–393].
Вэй Яньгэ. Новая музыка Китая 20–40-х годов // Китайская культура 20–40-х годов и современность. М., 1993, с. 143–172.
Вяткин Р.В. Музеи и достопримечательности Китая. М., 1962.
Гайда И.В. Время и драматургия: театр КНР начала 90-х годов // ИБ. 1995. № 1, с. 48–72.
Гайда И.В. Каким быть театру сицюй // ИБ. 1990. № 8: Социальная действительность КНР в отображении литературы и искусства 80-х гг., с. 108–122.
Гайда И.В. Китайский традиционный театр сицюй. М., 1971.
Гайда И.В. Новая китайская опера и Центральный экспериментальный оперный театр КНР // ВИМК. 1960. № 2, с. 110–124.
Гайда И.В. Первые шаги театра Китая по переходу на рельсы рыночных отношений // Информ. материалы. Сер.: О-во и государство в Китае в ходе реформ / РАН. Ин-т Дал. Востока. 1998. Вып. 2, с. 70–77.
Гайда И.В. Театр // Судьбы культуры КНР (1949–1974). М., 1978, с. 233–279.
Гайда И.В. Театр // Литература и искусство КНР, 1976–1985. М., 1989. Гл. 3, с. 100–133.
Гайда И.В. Театр китайского народа. М., 1959.
Гайда И.В. Театр КНР в зеркале китайской прессы // Соврем. драматургия. М., 1988. № 5, с. 190–197.
Гайда И.В. Театральная политика и практика деятельности театра КНР на современном этапе: (Обстановка, проблемы) // ИБ. 1985. № 39, с. 83–95.
Гайда И.В. Театральное искусство Китайской Народной Республики // ВИМК. 1958. № 6, с. 114–122.

Ганевская Э.В. и др. Пять семей Будды: металлическая скульптура северного буддизма, IX–XIX вв.: Из собрания ГМВ / Э.В. Ганевская, А.Ф. Дубровин, Е.Д. Огнева. М., 2004.

Гаранин И.П. Китайский благожелательный лубок из коллекции В.М. Алексеева // Ежегодник Музея истории религии и атеизма. М.–Л., 1961. Т. 5, с. 315–327.

Глухарева О.Н. Искусство народного Китая: Живопись. Графика. Скульптура. Прикладное искусство. М., 1958.

Глухарева О.Н. Художник Ван Вэй и его творчество // Сообщ. ГМИНВ. 1972. Вып. 5, с. 11–22.

Го Мо-жо. Гунсунь Ни-цзы (конец V — IV в. до н.э.) и его теория музыки // *Го Мо-жо*. Бронзовый век. М., 1959, с. 226–256.

Глухарева О.Н. Искусство народного Китая: Живопись. Графика. Скульптура. Прикладное искусство. М., 1958.

Глухарева О.Н. Постоянная выставка китайского искусства: Путеводитель / ГМВ. М., 1958.

Глухарева О., *Денике Б.* Краткая история искусства Китая. М.–Л., 1948.

Го Жо-сюй. Записки о живописи: что видел и слышал / Пер., предисл. и коммент. К.Ф. Самосюк. М., 1978.

Голосова Е.В. Ландшафтное искусство Китая. М., 2008.

Голыгина К.И. Концепция творческой личности в конфуцианской эстетической теории // Изучение китайской литературы в СССР. М., 1973, с. 194–205.

Голыгина К.И. Символический орнамент на керамике Древнего Китая: (Образы и символы рисованного календаря). М., 2007. 127 с.: ил.

Городецкая О.М. Дэ как энергетическая потенция китайского императора в символах ицзинистики и образах искусства // От магической силы к моральному императиву: Категория *дэ* в китайской культуре. М., 1998, с. 178–185.

Городецкая О.М. Об истоках формирования портрета в Китае // XXIV НК ОГК. 1993. Ч. 1, с. 75–82.

Городецкая О.М. Культурный феномен древнего Чу: истоки китайской живописи / Предисл. С. Кучеры // В. 1993. № 1, с. 62–72.

Городецкая О.М. «Лицо», «личность» и «портрет» на Западе и Востоке // ПДВ. 2003. № 3, с. 135–147.

Гультяева Г.С. Китайская народная картина няньхуа в современной художественной культуре (1980–90-е гг.) / Изв. РГПУ. 2007. № 10, с. 46–50.

Гуревич И.С. Театр великого народа // Театр за рубежом. М.–Л., 1958. Т. 1, с. 78–106.

Гэ Ихун, Цзо Лай. Становление и развитие современного драматического театра после «движения 4 мая» // Китайская культура 20–40-х годов и современность. М., 1993, с. 30–58.

Деннике Б.П. Китай: [Архитектура Китая]. М., 1935.

Дун Ци-чан. Рассуждения об антикварных вещах / Пер. и предисл. В.В. Малявина // ПДВ. 1994. № 1, с. 133–137; *то же* // Книга мудрых радостей. М., 1997, с. 321–324.

Духовный опыт Китая / Сост., пер. и коммент. В.В. Малявина. М., 2006.

Желоховцев А.Н. Иероглиф в искусстве // Искусство стран Востока. М., 1986, с. 240–268.

Живые импульсы искусства: [Стенограмма дискуссии, посвященной гастролям Мэй Ланьфана в СССР в 1935 г.] / Публ. Л. Клеберга // Искусство кино. М., 1992. № 1, с. 132–139.

Журавлев В.А. Командировка в КНР: (Из воспоминаний кинорежиссера) // ПДВ. 1987. № 1, с. 114–125. Послесл.: С открытым сердцем / С.А. Торопцев, с. 125–129.

Живые импульсы искусства: [Стенограмма дискуссии, посвящ. гастролям Мэй Лань-фана в СССР в 1935 г.] // Искусство кино. 1992. № 1, с. 132–139.

Завадская Е.В. «Беседы о живописи» Ши Тао. М., 1978.

Завадская Е.В. Выдающийся памятник национального искусства: росписи пещерных храмов Дуньхуана // ВИМК. 1958. № 2, с. 135–145.

Завадская Е.В. Даосская поэтика странствий // Дао и даосизм в Китае. М., 1982, с. 217–228. [Гу Кай-чжи, Ми Фу, Цзун Бин].

Завадская Е.В. Ихэюань — сад, творящий гармонию // Сад одного цветка. М., 1991, с. 235–244.

Завадская Е.В. Категория высшей эстетической ценности (и-пинь) в традиционной китайской аксиологии // Эстетические ценности в системе культуры. М., 1986, с. 36–41.

Завадская Е.В. Китай // История эстетической мысли: Становление и развитие эстетики как науки. Т. 2: Средневековый Восток. Европа XV–XVIII вв. М., 1985, с. 30–55.

Завадская Е.В. Лицо как лик и как личина в китайском портретном искусстве // VI НК ОГК. 1975. Ч. 1, с. 83–84.

Завадская Е.В. Мудрое вдохновение: Ми Фу, 1052–1107. М., 1983. Прил.: *Ми Фу*. История живописи: Крат. содерж., с. 160–176.

Завадская Е.В. Традиции философии Лао-цзы и Чжуан-цзы в китайской эстетике живописи // Роль традиций в истории и культуре Китая. М., 1972, с. 61–73.

Завадская Е.В. Три разговора о *дэ* // От магической силы к моральному императиву: Категория *дэ* в китайской культуре. М., 1998, с. 186–199.

Завадская Е.В. Ци Байши. М., 1982.

Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.

Завадская Е.К. Юаньский мастер Ли Кань о тайне живописи бамбука // Китай: история, культура и историография. М., 1977, с. 216–221.

Завидовская Е.А. Охрана памятников нематериальной культуры в Китае: неделя традицион-

ной драмы в провинции Шаньдун // ПДВ. 2008. № 4, с. 169–178.
Запретный город: сокровища китайских императоров / Авт. вступ. ст. Чжан Жун. М., 2007.
Згура В.В. Китайская архитектура и ее отражение в Западной Европе. М., 1929.
Ипатова А.С. «Чародей Грушевого Сада» в СССР: (гастроли Мэй Ланьфана. 1935 г.) // ПДВ. 1995. № 2, с. 125–130.
Исаева Л.И. Жизнь среди символов. М., 2006.
Искусство Китая: путеводитель / ГМИНВ; вступ. ст. Л.И. Кузьменко. М., 1980.
История искусства зарубежных стран.: Средние века. Возрождение: учеб. 2-е изд. М. 1982. [Из содерж.: Виноградова Н.А. Искусство Китая, с. 125–138].
История эстетики: памятники мировой эстетической мысли: хрестоматия: в 5 т. М., 1962. Т. 1: Античность. Средние века. Возрождение. [Из содерж.: Китай: Се Хэ, Ван Вэй, Чжан Янь-юань, Ли Чэн, Су Ши, Чэнь Шань, Ван И, Мо Шилунь / вступ. ст. Е.В. Виноградовой, с. 344–386].
Калкаева А.Б. Понятийный комплекс «ритуал и музыка» в философии культуры Лян Шумина // Человек и духовная культура Востока. М., 2003, с. 70–87.
Капица Л.Л. Древний город Пекин: (Заметки архитектора). М., 1962.
Карапетьянц А.М. Изобразительное искусство и письмо в архаических культурах: (Китай до середины I тысячелетия до н.э.) // Ранние формы искусства. М., 1972, с. 444–467.
Карпов М.В. История и культура старого Пекина в китайской научно-популярной литературе // В. 2007. № 1, с. 184–193.
Келдер П.А. Философская детерминированность сунской живописи // XXI НК ОГК. Ч. 1. 1990, с. 168–172.
Китай // Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967, с. 140–244.
Китайская живопись: [Альбом] / Отв. ред. О. Кох-Коханенко. Ростов н/Д, 2006.
Китайская культура 20–40-х годов и современность: [Театр, кино, музыка, изобразит. искусство, литература] / Отв. ред. В.Ф. Сорокин. М., 1993.
Китайская народная картина: Каталог выставки / Авт. вступ. ст. и сост. Л.И. Кузьменко; пер. и расшифровка сюжетов Б.Л. Рифтина / ГМИНВ. М., 1987.
Китайские памятники мирового наследия: Пер. с кит. / Гл. ред. Го Чанцзянь. Пекин: Межконтинент. изд-во Китая, 2003.
Китайские трактаты о портрете / Пер. и коммент. К.И. Разумовского. Л., 1971.
Китайское изобразительное искусство: По материалам выставки 1950 года в Москве / Акад. художеств СССР. М., 1952.
Китайское искусство: принципы, школы, мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и коммент. В.В. Малявина. М., 2004.
Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа, конец XVI — XIX век: [Каталог выставки] / Т.Б. Арапова и др. СПб., 2003.
Книга мудрых радостей / Сост. и пер. В.В. Малявин. М., 1997. [Из содерж.: Разд.: Счастливцы праздные; Три совершенства: поэзия, каллиграфия, живопись; Вещи, вестники радости; Волшебный мир сада; Последняя радость, с. 202–430].
Книга прозрений / Сост., авт. ст. и пер. В.В. Малявин. М., 1997.
Кожин П.М. Гармония (ритм, структура, цвет, число) в древнейшем китайском искусстве: (Роспись керамических и металлических сосудов) // XXI НК ОГК. 1990. Ч. 1, с. 6–10.
Кожин П.М. О приемах художественного оформления серебряных изделий в эпоху Тан: (К вопросу о типологии танского серебра) // XII НК ОГК. 1981. Ч. 2, с. 42–48.
Кожин П.М. Этнокультурная специфика древнекитайского искусства // XV НК ОГК. 1984. Ч. 1, с. 18–22.
Комиссаров С.А. и др. Очерки истории китайской архитектуры: Учеб. пособие: С.А. Комиссаров, А.А. Кулагин, Н.А. Кривошеева. Новосиб., 2007.
Кочетова С.М. Фарфор и бумага в искусстве Китая: Краткий исторический очерк. М.–Л., 1956.
Кравцова М.Е. История искусства Китая: Учеб. пособие. СПб., 2004.
Кравцова М.Е. История культуры Китая: Учеб. пособие. СПб., 1999. [Из содерж.: Изобразительное и декоративно-прикладное искусство, с. 348–375].
Краски Китая. Народный костюм и ремесла: Каталог выставки. СПб., 2007.
Кречетова М.Н. Резной камень Китая в Эрмитаже. Л., 1960.
Кречетова М.Н. Сюжеты росписи китайского фарфора для экспорта в Европу конца XVII — XVIII века // Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока. Л., 1975, с. 86–97.
Кривцов В.А. К вопросу об эстетических взглядах Лю Се // ПДВ. 1978. № 1, с. 158–164.
Кривцов В.А. Китайская художественная культура как система: традиция и современность: К постановке проблемы // ИБ. 1985. № 39, с. 6–17.
Кривцов В.А. Представления о прекрасном в древнем Китае // ПДВ. 1982. № 1, с. 159–163.
Кривцов В.А. Чжан Янь-юань и его «Записки о знаменитых художниках минувших эпох» (1847 г.) // ПДВ. 1976, № 1, с. 187–190.
Кузьменко Л.И. Жанр «цветы-птицы» («хуаняо») в росписях китайского фарфора XVIII в. // Науч. сообщ. / ГМИНВ. 1977. Вып. 9, с. 56–66.
Кузьменко Л.И. «Европейский стиль» в искусстве Китая XVIII в. // XI НК ОГК. 1980. Ч. 2, с. 112–118.
Кузьменко Л.И. Керамика и фарфор Китая: Каталог выставки / ГМИНВ. М., 1980.
Кузьменко Л.И. Китайская народная картина няньхуа // ПДВ. 1988. № 4, с. 201–205.
Кузьменко Л.И. Китайский фарфор с конца XVI до 80-х годов XVII в. // Грани творчества. М., 2005. Вып. 2, с. 188–222.
Кузьменко Л.И. Труд народа-мастера: (Прикладное искусство Китая) // ПДВ. 1986. № 2, с. 168–175.

Кузьменко Л.И. Ци Байши // Художник. М., 1987. № 9, с. 49–51.

Кузьменко Л.И., Сычев В.Л. Искусство Китая: [Краткий очерк-путеводитель по постоянной экспозиции Музея] / ГМИНВ. М., 1990.

Кульнев Б. Два года среди китайских актеров: (Из дневника режиссера) // Театр. 1958. № 5, с. 166–174.

Кухарский В.Ф. О музыке и музыкантах наших дней. М., 1979. [Из содерж.: Китайская традиционная музыкальная драма, с. 392–489].

Кучера С. Древнекитайское «варьете» // V НК ОГК. 1974. Вып. 1, с. 49–59.

Кучера С. Из истории китайского танцевального искусства «ци-пань у» // Китай: история, культура и историография. М., 1977, с. 158–199.

Лазарев Г.З. Основные особенности развития архитектуры Китая и Японии в период раннего и развитого феодализма (VI–XII вв.) // НАА. 1972. № 4, с. 104–111.

Лазарев Г.З. Сравнительный анализ развития архитектуры Китая и Японии в VI–XII вв.: Автореф. дис. … канд. архитектуры. М., 1972.

Левина Л.М. Сюй Бэй-хун. М., 1957.

Лепковская Е.К. В Шанхайском театральном институте: (Из опыта работы с молодыми китайскими артистами) // Записки о театре. М.–Л., 1960, с. 217–240.

Ли Фанпин. Китайская пейзажная живопись жанра «горы-воды» («шаньшуйхуа»): эволюция и некоторые параллели: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2003.

Ли Чэн. Тайна пейзажной живописи / Предисл., пер. и коммент. Е.В. Виноградовой // ВИМК. 1961. № 6, с. 183–187.

Линник Г. Лига левых театральных деятелей в Китае // Пробл. востоковедения. 1959. № 5, с. 123–128.

Литература и искусство КНР, 1976–1985 / Отв. ред. В.Ф. Сорокин. М., 1989.

Ло Шии. Место симфонической музыки в китайской культуре // История и традиции в современных культуре, политике и средствах массовой информации. М., 2005, с. 87–94.

Ло Шии. Музыка и оркестровая культура буддизма в Китае // Культура Дальнего Востока и стран АТР: Восток –Запад. Владивосток, 2005. Вып. 11, 12, с. 38–43.

Ло Шии. Роль традиционных оркестров в музыкальной культуре Китая // Грани культуры: Актуальные проблемы истории и современности. М., 2008, с. 168–196.

Ло Шии. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2003.

Лоу Цинси. Десять этюдов по китайской архитектуре. М., 2009.

Лоу Цинси. Классические сады и парки Китая: Пер. с кит. Пекин: Межконтинент. изд-во Китая, 2003.

Лубо-Лесниченко Е.И. Древние китайские шелковые ткани и вышивки V до н.э. — III в. н.э. в собрании Государственного Эрмитажа: Каталог. Л., 1961.

Лубо-Лесниченко Е.И. Изучение искусства Китая в СССР // Основные итоги и задачи советского китаеведения: Докл. и сообщ. 2-й Всесоюз. конф. китаеведов / АН СССР. Ин-т Дал. Востока. М., 1984. Вып. 6, ч. 1, с. 77–87.

Лубо-Лесниченко Е.И. Из истории техники производства художественных шелковых тканей в древнем Китае // ТГЭ. Л. 1958. Т. 2, с. 214–225.

Лукичева П. Природа и традиции в теоретическом и художественном творчестве Дун Ци-чана // XXXIII НК ОГК. 2003, с. 200–218.

Лю Лю. Теория и практика актерского тренинга в современной китайской театральной школе: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2009.

Лю Су-цзи. Императорские дворцы и сады // Мировое наследие. М., 2005. № 2, с. 6–9.

Люй Цзечжан. История и художественно-технологические особенности китайского расписного фарфора «цинхуа» // Изв. РГПУ. 2006. № 5(23), с. 53–57.

Люй Янь. Современные и традиционные методы обучения сценической речи в китайской театральной школе: из опыта преподавания в Шанхайской театральной академии: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2005.

Ляо Цзинвэнь. Мои воспоминания [о Сюй Бэй-хуне] / Пер. и примеч. В.Л. Сычева; Предисл. О.Б. Рахманина // ПДВ. 1984. № 4, с. 149–159; 1985. № 1, с. 143–152.

Мальцева Е.В. Из истории разговорной драмы в Китае 20–30-х годов // Тр. / БКНИИ. 1965. Вып. 16. Сер. востоковедения. Материалы по истории и филологии Центральной Азии. Вып. 2, с. 145–150.

Мальцева Е.В. «Театральная ассоциация» и Хун Шэнь // Там же, с. 151–161.

Малявин В.В. Китай в XVI–XVII веках: традиция и культура. М., 1995.

Малявин В.В. Китайская цивилизация. М., 2000. То же. 2001.

Малявин В.В. Молния в сердце: [Книга прозрений: духовное пробуждение в китайской традиции]. М., 1997.

Малявин В.В. Сумерки Дао: Культура Китая на пороге Нового времени. М., 2003.

Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 7 т. М., 1965–1970. Т. 1: Средние века. 1965. [Из содерж.: Китай: [Се Хэ, Ван Вэй, Цзин Хао, Го Си, Су Ши, Дун Ци-чан, Ши Тао] / Предисл., пер. и примеч, С. Кочетовой, с. 59–115, 12 л. ил.]. Т. 5, кн. 2: Искусство конца XIX — начала XX в. 1969. [Из содерж.: Китай: [У Чан-ши, Хуан Бинь-хун, Ци Бай-ши] / Предисл., пер. и примеч. С.Н. Соколова, с. 485–515].

Маяцкий Д.И. Чжэн Чжэньдо и его версия о происхождении китайского классического театра и драмы // Проблемы литератур Дальнего Востока: Сб. материалов III Междунар. науч. конф. СПб., 2008. Т. 1, с. 34–39.

丙

Меньшиков Л.Н. Китайская коллекция академика В.М. Алексеева (лубок, эстампаж, почтовая бумага и художественный конверт) // СНВ. 1959. Вып. 1, с. 302–313.
Меньшиков Л.Н. Реформа классического театра и драмы // Вопросы культурной революции в Китайской Народной Республике. М., 1960, с. 230–250.
Меньшикова М.Л. Атрибуция портрета китайского чиновника // Эрмитажные чтения, 1995–1999 гг. СПб., 2000, с. 193–200.
Меньшикова М.Л. Драгоценная филигрань Востока XVII–XIX веков из собрания Государственного Эрмитажа. Екатеринбург, 2009.
Меньшикова М.Л. Китайские резные лаки XIV–XVII вв. в собрании Эрмитажа // ТГЭ. 1989. Т. 27, с. 96–107.
Меньшикова М.Л. Китайские экспортные веера. СПб., 2004.
Меньшикова М.Л. Серебряная филигрань Востока XVII–XIX веков в собрании Эрмитажа: Каталог. М., 2005.
Меньшикова М.Л. Сокровища древнего искусства Китая: из собрания Шанхайского музея. СПб., 2007.
Место и функция национальных художественных традиций в современном искусстве: По материалам советско-китайской научной конференции (Пекин, 1–4 сент. 1989 г.). М., 1991.
Музыкальные инструменты Китая: иллюстрированный очерк: Авториз. пер. с кит. / Под ред. и с доп. И.З. Алендера. М., 1958.
Муриан И.Ф. Китайская раннебуддийская скульптура IV–VIII вв. в общем пространстве «классической» скульптуры античного типа. М., 2005.
Муриан И.Ф. Картина Лян Кая «Поэт Ли Бо» // Сокровища искусства стран Азии и Африки. М., 1976. Вып. 2, с. 87–98.
Муриан И.Ф. Китайский народный лубок. М., 1960.
Муриан И.Ф. Пути развития бытового жанра в старом китайском лубке: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1956.
Муриан И.Ф. Символика и изобразительные мотивы в древнем искусстве Китая // Науч. сообщ. / ГМИНВ. 1977. Вып. 9, с. 67–74.
Муриан И.Ф. Современный китайский лубок. М., 1958.
Мэй Лань-фан. Новое в китайском театре // Под знаменем ленинизма. М., 1959, с. 329–332.
Мэй Лань-фан. Сорок лет на сцене / Предисл. В. Комиссаржевского; примеч. В. Таскина. М., 1963.
Мэй Лань-фан и китайский театр: К гастролям в СССР. М.–Л., 1935.
Мэй Лань-фан о встречах с Сергеем Эйзенштейном / Публ. и пер. Р. Белоусова // Искусство кино. М., 1961, № 4, с. 124–126.
Неглинская М.А. Китайские перегородчатые эмали XV — первой трети XX века: собрание Государственного музея Востока. М., 2006.
Неглинская М.А. Китайские расписные эмали в коллекции Государственного музея искусства народов Востока. М., 1995.
Неглинская М.А. Китайские ювелирные украшения периода Цин (XVII — начала XX века): история, семантика, эстетика. М., 1999.
Нестерова О.А. Игра и карнавализация в культуре России и Китая // Метафизика креативности. М., 2007. Вып. 2, с. 154–162.
Ни И-лэ. Поэзия в живописи «гохуа»: о новых работах Пань Тянь-шоу // Искусство. М., 1961. № 10, с. 46–49.
Николаева В.Б. Маньчжурский костюм эпохи династии Цин: Автореф. дис.… канд. ист. наук. М., 2006.
Николаева Н. Ци Бай-ши. М., 1958.
Николаева Н.С. Художник, поэт, философ Ма Юань и его время. М., 1968.
Никольская Л.А. Тянь Хань и драматургия Китая XX века. М., 1980.
Новикова Е.В. Китайский сад — модель взаимоотношений человека и природы // Человек и природа в духовной культуре Востока. М., 2004, с. 396–417.
Новикова Е.В. Традиции садово-паркового искусства в контексте истории китайской культуры: Автореф. дис. канд. культурологии. М., 2006.
Новиков Е.В. Человек и природа в китайском пейзаже и садово-парковом искусстве // Вопросы истории и экономики. М., 2000, с. 41–53.
О китайской музыке: статьи китайских композиторов и музыковедов / Сост., ред. и предисл. Г. Шнеерсона. Вып. 1. М., 1958.
Образцов С.В. Театр китайского народа. М., 1957.
Ольденбург С.Ф. Буддийское искусство // Новый энциклопедический словарь. 2-е изд. СПб.: Брокгауз и Ефрон, 1913. Т. 8, с. 410–420; *Гумилев Л.Н.* Древний Тибет. М., 1996, с. 416–432.
Осенмук В.В. Историко-художественная эволюция китайской пейзажной живописи южно-сунского периода (XII–XIII вв.): Автореф. дис. канд. искусствоведения. М., 1993.
Осенмук В.В. Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун (XII–XIII вв.) в Китае. М., 2001.
Петриченко А.М., *Петриченко А.А.* Китайские художественные вырезки / науч. консультант Б.Л. Рифтин. М., 2005.
Пещеры тысячи будд: российские экспедиции на Шелковом пути: к 190-летию Азиатского музея: Каталог выставки / Гос. Эрмитаж, Ин-т вост. рукописей РАН. СПб., 2008.
Померанцева Л.Е. Китай // История эстетической мысли: Становление и развитие эстетики как науки. Т. 1. Древний мир и средние века. М., 1985, с. 129–145.
Померанцева Л.Е. Поздние даосы о природе, обществе и искусстве («Хуайнань-цзы». II в. до н.э.). М., 1979.
Попова П.А. Символика китайской народной картины // Oriental'я: Культура, менталитет, религия. СПб., 2007, с. 79–93.
Пострелова Т.А. Академия живописи в Китае в X–XIII вв. М., 1976.
Пострелова Т.А. В.М. Алексеев и Сюй Бэй-хун // Традиционная культура Китая. М., 1983, с. 176–193.

Пострелова Т.А. Живопись цветов и птиц Чжао Цзи (XII в.) — источник для изучения средневековой китайской живописи // Историография и источниковедение истории стран Азии и Африки. Л., 1975. Вып. 4, с. 95–102.

Пострелова Т.А. Жэнь Бонянь [1840–1896] как продолжатель традиции китайской классической живописи // XV НК ОГК. 1984. Ч. 2, с. 184–187.

Пострелова Т.А. Из переписки Сюй Бэйхуна с И.Э. Грабарем: (По материалам архива Гос. Третьяков. галереи) // Историография и источниковедение истории стран Азии и Африки. Л., 1982. Вып. 6, с. 101–108.

Пострелова Т.А. Творчество Сюй Бэй-хуна и китайская художественная культура XX в. М., 1987.

Пострелова Т.А. Традиции живописи Чжан Цзэдуаня в лубочных картинах из собрания МАЭ // Сборник Музея антропологии и этнографии. 1969. Т. 26, с. 41–73.

Пострелова Т.А. Художник У Чаншо [1844–1927]: Страницы жизни и творчества // XVI НК ОГК. 1985. Ч. 3, с. 197–200.

Преснякова Л.В. Особенности организации творческого процесса в традиционном китайском театре в конце XIX — начале XX в. // Дальний Восток России: исторический опыт и пути развития региона. Владивосток, 2001, с. 319–323.

Преснякова Л.В. Традиционный китайский театр на русском Дальнем Востоке и в полосе отчуждения КВЖД в конце XIX — начале XX в. // Вестн. Дальневост. отд-ния РАН. Владивосток, 2006. № 2, с. 114–124.

Приходько П.И. Архитектурный ансамбль в ландшафтной среде стран Дальнего Востока: (На историческом опыте народов Китая, Вьетнама и Японии в эпоху феодализма): Автореф. дис. д-ра архитектуры. М., 1984.

Пчелин Н.Г. Женские образы в китайской народной картине конца XIX в. // Кюнеровские чтения. СПб., 1998. Вып. 2: 1995–1997 гг., с. 176–180.

Пчелина М.Л. Народная картина няньхуа как источник для изучения духовной культуры Китая: Автореф. дис. канд. ист. наук. М.–Л., 1968.

Пэн Чэн. Китайская традиционная ладовая система и ее применение в XX веке: Исследование. М., 2006.

Редкие китайские народные картины из советских собраний: [Альбом] / Сост. и авт. вступ. ст. Б.Л. Рифтин, Ван Шу-цунь, Лю Юй-шань. Ленинград–Пекин, 1991.

Рифтин Б.Л. Актуальные проблемы изучения народного творчества Китая // Основные итоги и задачи советского китаеведения: Докл. и сообщ. 2-й Всесоюз. конф. китаеведов / АН СССР. Ин-т Дал. Востока. М., 1984. Вып. 6, ч. 1, с. 42–53.

Рифтин Б.Л. Праздничные картинки няньхуа: Редкие китайские лубки из фондов РГБ // Вост. коллекция. 2002. № 2, с. 104–119: ил.

Рифтин Б.Л. Символика китайского народного искусства // Проблемы изучения, сохранения и использования искусства вырезки: Материалы междунар. симпозиума / Домодед. ист.-худож. музей. Домодедово, 2006, с. 75–85.

Рифтин Б.Л. Функции китайских народных картин // Кирпичики: Фольклористика и культурная антропология сегодня. М., 2008, с. 390–400.

Розеншильд К. История зарубежной музыки: Учебник. Изд. 4-е. Вып. 1. До середины XVIII в. М., 1978. [Из содерж.: Древнекитайская музыка, с. 26–29].

Роули Дж. Принципы китайской живописи / Пер. с англ. и послесл. В.В. Малявина. М., 1989.; *то же* // Книга прозрений. М., 1997, с. 212–339. Вступ. слово «Душа китайского художника», с. 172–211; *то же* // Китайское искусство: Принципы, школы, мастера. М., 2004, с. 78–244.

Рудова М.Л. Китайская народная картинка. СПб.–Калининград, 2003.

Рудова М.Л. Китайская театральная лубочная картина // ТГЭ. 1958. Т. 2: Культура и искусство античного мира и Востока. Вып. 1, с. 239–251.

Рудова М.Л. Символика в китайском искусстве по народным новогодним картинам «няньхуа» // ТГЭ. 1969. Т. 10: Культура и искусство народов Востока. Вып. 7, с. 249–266.

Румянцева О.В. Государственный музей искусства народов Востока: краткий обзор коллекции. М., 1982. [Из содерж.: Искусство Китая, с. 92–119].

Рядчикова Ю. Устные и письменные формы развития эстетики традиционного китайского портрета // XXXV НК ОГК. 2005, с. 257–262.

Самосюк К.Ф. Буддийская живопись из Хара-Хото XII–XV веков: между Китаем и Тибетом: [Коллекция П.К. Козлова]. СПб., 2006.

Самосюк К.Ф. Го Жо-сюй. «Записки о живописи: что видел и слышал» (XI в.): Исслед. и пер.: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Л., 1973.

Самосюк К.Ф. Го Жо-сюй о двух стилях в буддийской живописи // IV НК ОГК. 1973. Вып. 1, с. 157–169.

Самосюк К.Ф. Го Жо-сюй «О трех школах в пейзажной живописи» и «О различии между стилями Хуана и Сюя» // Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока. Л., 1975, с. 81–85.

Самосюк К.Ф. Го Си. Л., 1978.

Самосюк К.Ф. Личность художника: (К биографии Чжу Да) // Новое в изучении Китая. М., 1987. Ч. 1, с. 44–53.

Самосюк К.Ф. Портретный жанр I–IX веков: (По «Запискам о знаменитых картинах прошлого» Чжан Яньюаня) // XVII НК ОГК. 1986. Ч. 3, с. 154–159.

Самосюк К.Ф. Трактат Чжан Яньюаня как источник по истории живописи // XII НК ОГК. 1981. Ч. 1, с. 237.

Семененко И.И. Цзи Кан. «Ода лютне» // Проблемы восточной филологии. М., 1979, с. 56–72.

Семененко И.И. Цзи Кан об истории искусства: [По произведению « В звуке нет ни печали, ни радости»] // IX НК ОГК. 1978. Ч. 1, с. 130–137.

Семененко И.И. Эстетический трактат Цзи Кана «В звуке нет ни печали, ни радости» (III в. н.э.) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 13, Востоковедение. 1978. № 2, с. 54–62.

Серова С.А. Даосская концепция жизни и театр // Дао и даосизм в Китае. М., 1982, с. 229–243.

Серова С.А. «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. М., 1979.

Серова С.А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.). М., 1990.

Серова С.А. Китайский театр — эстетический образ мира. М., 2005.

Серова С.А. Пекинская музыкальная драма (середина XIX — 40-е годы XX в). М., 1970.

Серова С.А. Театральная концепция Мейерхольда и китайская театральная теория // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1970, с. 140–148.

Серова С.А. Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия). М., 1999.

Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / Пер. и коммент. Е.В. Завадской. М., 1969; то же. М.: Шевчук, 2001.

Соколов С.Н. Памяти выдающегося китайского художника [Цзян Чжаохэ. 1904–1986] // Искусство. М., 1988. № 2, с. 60–65.

Соколов С.Н. Пейзаж Ни Цзаня // Сокровища искусства стран Азии и Африки. М., 1975. Вып. 1, с. 114–127.

Соколов С.Н. Символическая тема «четыре совершенных» («сы цзюньцзы») в прикладном искусстве Китая // Науч. сообщ. / ГМИНВ. 1977. Вып. 9, с. 114–122.

Соколов-Ремизов С.Н. Восемь янчжоуских чудаков: Из истории китайской живописи XVIII в. М., 2000.

Соколов-Ремизов С.Н. Еще раз о коммуникативной миссии китайской каллиграфии // Искусство как сфера культурно-исторической памяти. М., 2008, с. 227–248.

С*околов-Ремизов С.Н.* Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: Между прошлым и будущим. М., 2004.

Соколов-Ремизов С.Н. Китайская каллиграфия как выражение универсального через национально-своеобразное // Искусство Востока: Проблемы эстетического своеобразия. СПб., 1997, с. 97–128.

С*околов-Ремизов С.Н.* Ключевая роль темы «сы цзюньцзы» — «четыре совершенных» — в структуре китайской духовной культуры // Искусство Востока: художественная форма и традиции. СПб., 2004, с. 97–109.

Соколов-Ремизов С.Н. Литература–каллиграфия–живопись: К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М., 1985.

Соколов-Ремизов С.Н. От средневековья к новому времени: из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII — начала XX в. М., 1995.

Соколов-Ремизов С.*Н.* Хуан Гун-ван и его картина «В горах Фучуньшань» // Сокровища искусства стран Азии и Африки. М., 1979. Вып. 3, с. 65–85.

Сокровища Музея Императорского дворца Гугун: Пер. с англ. / Гл. ред. А.Р. Вяткин. М., 2007.

Соломоник И.Н. Невидимое в зримом: (Магический аспект народного театра кукол Китая) // Живая старина. М., 2006. № 1, с. 9–12.

Соломоник И.Н. Представления кукол на воде в средневековом Китае и современном Вьетнаме // СЭ. 1991. № 1, с. 120–132.

Соломоник И.Н. Традиционный театр кукол Востока: Основные виды театра объемных кукол. М., 1992.

Соломоник И.Н. Традиционный театр перчаточной куклы в Китае // СЭ. 1985. № 5, с. 113–125.

Сорокин В.Ф. Алексеев и изучение китайского театра и драматургии // Традиционная культура Китая. М., 1983, с. 52–57.

Сорокин В.Ф. Из истории российско-китайских театральных связей (первая половина XX в.) // Востоковедение и мировая культура: К 80-летию акад. С.Л. Тихвинского. М., 1998, с. 345–352.

Сорокин В.Ф. Китайская классическая драма XIII–XIV вв.: Генезис, структура, образы, сюжеты. М., 1979.

Сорокин В.Ф. Основные этапы развития драматического театра в Китае // Вопросы культурной революции в Китайской Народной Республике. М., 1960, с. 251–270.

Сорокин В.Ф. Памяти великого артиста [Мэй Ланьфана] // ПДВ. 1995. № 2, с. 119–124.

Сорокин В.Ф. Трактат «Рассуждение о пении» [XIII–XIV вв.] // Историко-филологические исследования. М., 1967, с. 487–492.

Сорокин В.Ф. Человек и судьба в юаньском театре // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1977, с. 146–155.

Спешнев Н.А. Китайская простонародная литература: песенно-повествовательные жанры. М., 1986.

Спешнев Н.А. Китайское народное представление сяншэн // Жанры и стили литератур Китая и Кореи. М., 1969, с. 188–193.

Спирин М.П. Храмовые комплексы в исторической структуре градостроительного ансамбля Пекина // Архитектурная наука и образование. М., 2007, с. 111–112.

Стариков В.С. Современная северо-китайская глиняная игрушка: [Пекин и пров. Хэбэй] // СНВ. 1959. Вып. 1, с. 194–203.

Стратанович Г.Г. Китайские бронзовые зеркала: их типы, орнаментация и использование // Восточно-Азиатский этнографический сборник М., 1961. Вып. 2, с. 47–78.

丙

Сухоруков С.А. Особенности китайского театра в период Цинн // Искусство нового и новейшего времени. СПб., 2006. Вып. 1, с. 146–151.

Сценарии китайского кино / Сост. В.Н. Журавлев. М., 1959.

Сычев В.Л. Изобразительное искусство в поисках путей обновления // Литература и искусство КНР, 1976–1985. М., 1989, с. 163–195.

Сычев В.Л. Изобразительное искусство // Судьбы культуры КНР (1949–1974). М., 1978, с. 320–366.

Сычев Л.П., *Сычев В.Л.* Китайский костюм: Символика. История. Трактовка в литературе и искусстве. М., 1975.

Сюй Чэнбэй. Пекинская опера: Пер. с кит. Пекин: Межконтинент. изд-во Китая, 2003.

Сяо Мо. Архитектурный плюрализм: тенденции развития новой китайской архитектуры // Место и функция национальных художественных традиций в современном искусстве. М., 1991, с. 127–143.

Сяо Сухуа. Обучение классическому танцу в Китае: История, проблемы, перспективы // Современные зарубежные театральные школы. М., 1987, с. 170–184.

Тарасова М.В. Судьба китайского театра // ПДВ. 1972. № 2, с. 150–160.

Тарасова М.В. Театр КНР «культурной революции» // Изучение китайской литерауры в СССР. М., 1973, с. 306–318.

Терентьев А.А. Исследования иконографии северного буддизма в ФРГ // НАА. 1990. № 6, с. 151–154.

Терентьев А.А. Определитель буддийских изображений. СПб., 2004.

Терентьев-Катанский А.П. Иллюстрации к старинным китайским географическим сочинениям // СНВ. 1969. Вып. 8, с. 85–98.

Ткаченко Г.А. Космос. музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши чуньцю». М., 1990.

Ткаченко Г.А. Культура Китая от А до Я: Словарь-справочник. М., 2008.

Ткаченко Г.А. Три главы из «Весен и осеней» Люй Бувэя: [«Начало музыки», «Основы музыки», «О миропорядке»] // Проблемы восточной филологии. М., 1979, с. 42–50.

Торопцев С.А. Кинематография Тайваня. М., 1998.

Торопцев С.А. Кино // Судьбы культуры КНР (1949–1974). М., 1978, с. 280–319.

Торопцев С.А. Кино и «культурная революция» в Китае. М., 1978 (ИБ; № 5).

Торопцев С.А. Китай // История зарубежного кино. М., 2005. Гл. 10, с. 520–546.

Торопцев С.А. Китай — во мне и на киноэкране: Опыт синтеза исследования и мемуаров // Китай в диалоге цивилизаций: К 70-летию акад. М.Л. Титаренко. М., 2004, с. 688–693.

Торопцев С.А. Китайское кино в «социальном поле», 1949–1992. М., 1993.

Торопцев С.А. Лу Синь в кинематографе // Проблемы восточной филологии. М., 1979, с. 181–189.

Торопцев С.А. «Международный брэнд» китайского кино: режиссер Чжан Имоу. М., 2008.

Торопцев С.А. От «кино нового Китая» к китайскому «новому кино» // Китай на пути модернизации и реформ, 1949–1999. М., 1999, с. 546–558.

Торопцев С.А. Очерк истории китайского кино, 1896–1966. М., 1979.

Торопцев С.А. Познание человека: (Типы героев в китайском кино) // Киноискусство Азии и Африки. М., 1984, с. 48–61.

Торопцев С.А. Свеча на закатном окне. Заметки о китайском кино. М., 1987.

Торопцев С.А. Стратагема китайской эстетики // Восток–Россия–Запад: Исторические и культурологические исследования. М., 2001, с. 435–439.

Торопцев С.А. Ся Янь и китайское киноискусство // ПДВ. 1985. № 3, с. 177–182.

Торопцев С.А. Трудные годы китайского кино. М., 1985.

Торопцев С.А. Юань Мучжи [1909–1978] — актер, режиссер, сценарист, драматург // Азия и Африка сегодня. М., 1979. № 3, с. 49–50.

Традиционное искусство Востока: терминологический словарь: А–Я / Сост. Н.А. Виноградова и др. М., 1997.

Тянь Хань. Гуань Хань-цин: Пьеса / Пер. О. Фишман. М., 1959.

Тянь Хань. За здоровое развитие драматического искусства // Театр за рубежом. Л.–М., 1958. Вып. 1, с. 119–131.

Федоренко Н.Т. Гуань Хань-цин — великий драматург Китая. М., 1958.

Фессен-Хенъес И. Драматическая литература и современный драматический театр // ИБ. 1990. № 8: Социальная действительность КНР в отображении литературы и искусства 80-х гг. С. 91–107.

Флуг К.К. История китайской печатной книги сунской эпохи X–XIII вв. М.–Л., 1959.

Фу Вэйфэн. История и опыт применения «системы» Станиславского в китайской театральной школе: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2009.

Фу Вэйфэн. Влияние учения Станиславского на воспитание актеров в Китае в 20–40 гг. XX в. // Изв. РГПУ. 2007. № 16, с. 295–300.

Хань Линьфэй. Некоторые проблемы современного градостроительства в Китае // ПДВ. 1997. № 6, с. 93–94.

Художественная выставка Китайской Народной Республики: Каталог / Гос. Третьяковская галерея. М., 1950.

Цзо Чжэньгуань. Некоторые особенности исторического развития музыкального инструментария в Китае // XVI НК ОГК. 1985. Ч. 2, с. 150–153.

Цзо Чжэньгуань. Новое в изучении истории китайской музыки // XV НК ОГК. 1984. Ч. 1, с. 206–207.

Цзо Чжэньгуань. О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке // Музыка народов Азии и Африки. М., 1987. Вып. 5, с. 257–272.

丙

Цзян Ши-лунь. О каллиграфической основе китайской традиционной живописи «гохуа» // IX НК ОГК. 1978. Ч. 3, с. 149–157.

Цзян Шилунь. О развитии традиционной китайской живописи в VII–XIV вв. («гун би хуа» — «шуй мохуа» — «се и хуа» — «вэнь жэнь хуа») // XI НК ОГК. 1980. Ч. 1, с. 212–218.

Ци Бинь. Основы творческого метода китайского художника Сюй Вэя (1521–1593): Автореф. дис. канд. искусствоведения. СПб., 2007.

Цюй Лэй Лэй. Искусство китайского рисунка кистью. М., 2008.

Чан Лиин. Народная песня как феномен китайской музыкальной культуры: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2007.

Чао Лии. Пекинская опера: Источниковедение и исторический генезис: Лекция по традиционному китайскому музыкальному театру. СПб., 2000.

Червова Н.А. Выдающийся мастер китайской книжной иллюстрации Чень Хун-шоу [1598–1652] // Пробл. востоковедения. 1960. № 4, с. 155–163.

Червова Н.А. Гу Юань: (Очерк жизни и творчества) М., 1960.

Червова Н.А. Из истории искусствознания в Китае // НАА. 1963. № 2, с. 137–148.

Червова Н.А. Из истории минской книжной гравюры // XIII НК ОГК. 1982. Ч. 1, с. 215–227.

Червова Н.А. Из истории сунской и юаньской книжной гравюры // XI НК ОГК. 1980. Ч. 1, с. 205–211.

Червова Н.А. Китайская книжная миниатюра // НАА. 1983. № 1, с. 89–96.

Червова Н.А. «Предложения относительно распространения искусств» Лу Синя // НАА. 1971. № 5, с. 91–98.

Червова Н.А. Современная китайская гравюра, 1931–1958. М., 1960.

Чжан Аньчжи. История китайской живописи. Ростов н/Д, 2008.

Чжань Янь. Китайский костюм эпохи Мин: орнамент, декоративные особенности и символика: Автореф. дис. канд. искусствоведения. М., 2003.

Чжоу Син. Живопись периода Сун (X–XII) и китайская народная картина няньхуа // Изв. РГПУ: Аспирант. тетради. 2008. № 26(60), с. 294–299.

Чжу Цзинсюань. Записи о прославленных художниках династии Тан / Вступ., пер. и коммент. В.В. Малявина // НАА. 1989. № 6, с. 101–111.

Чжуан Цзяи, Не Чунчжэн. Китайская живопись — отражение истории: Пер. с кит. Пекин: Межконтинент. изд-во Китая, 2000.

Чэн Юйлин. Китайское искусство терракотовой скульптуры династии Хагь в стиле романтизма и «сеи» // Искусствознание и педагогика. СПб., 2008. Вып. 5, с. 96–102.

Чэнь Янь-цяо. Лу Синь и гравюра на дереве. М., 1956.

Шаренкова А.В. Некоторые особенности осмысления музыкального творчества в культуре Древнего Китая // Метафизика музыки и музыка метафизики. СПб., 2007, с. 185–196.

Шелестова Е.Н. О понимании «духа» в пейзажном искусстве Китая и Японии // Проблема человека в традиционных китайских учениях. М., 1983, с. 243–259.

Шмотикова Л.А. Классическая живопись Китая: Альбом. М., 1981.

Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. М., 1952.

Шнейдеров В. Под небом древних пустынь: (Рассказ о путешествии советско-китайской киноэкспедиции). М., 1961.

Эйдлин Л.З. Мэй Лань-фан и «условность» китайского театра // Театр. 1960. № 12, с. 167–174.

Эйдлин Л.З. О великом артисте: К 75-летию Мэй Лань-фана // Театр. 1970. № 10, с. 141–145.

Эйдлин Л.З. Чунцинский цирк: [Гастроли в СССР] // Сов. цирк. 1960. № 10, с. 20–21.

Эйзенштейн С.М. Чет–нечет: раздвоение единого / Публ. и коммент. Н.И. Клеймана // Восток–Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М., 1988. Вып. 3, с. 234–278, 8 л. ил. Послесл.: *Иванов Вяч.В.* Эйзенштейн и культуры Японии и Китая. С. 279–290.

Юткевич С. В театрах и кино свободного Китая: Записки советского режиссера. М., 1953.

Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии. М., 1977. [Из содерж.: Буддизм и искусство. С. 100–130].

Составитель *В.П. Журавлева*

Авалокитешвара *см*. Гуань-инь
Август II (1697–1733) 272
Ай Сюань 艾宣 (XI в.) 40
Ай Сюань 艾軒 (род. 1947) 47
Ай Цин 艾青 (*наст. имя* Цзян Чжэн-хань 蔣正涵; 1910–1996) 394, 499
Акшобхья (*кит.* Ачу жулай) 194
Алексеев В.М. (1881–1951) 143, 472–477, 480, 482, 488, 495, 496, 505–510, 683, 685, 848
Амио Ж.-Ж.-М. (Amiot J.-J.-M.; 1718–1793) 512–513, 882
Амитабха (*санскр.* Amitābha, *кит.* Амито阿彌陀; Амито-фо 阿彌陀佛) 178, 188, 191, 194, 577–578, 726
Амитаюс (*кит*. Амито-фо 阿彌陀佛, У-лян-шоу 無量壽) 181
Амогхасиддха (*кит.* Бу-кун жулай) 194
Амурсана (1722–1757) 512, 597
Ананда (*санскр.* Ānanda, *кит.* Анань(то) 阿難(陀), Хуань-си 歡喜; VI–V вв. до н.э.) 190, 198, 577
Андреев А. (1887–1959)
Андреев Л. (1871–1919) 389, 730
Андре Поль (Andreu P.; род. 1938) 76
Ань-ди (прав. 106–125) 406
Ань Лу-шань 安祿山 (703–747) 531, 905
Ао Цзи-гун 敖繼公 (2-я пол. XII — нач. XIII в.) 797
Апраксин Ф.М. (1661–1728) 470
Арапова Т.Б. (род. 1938) 315, 474
Арбузов А. (1908–1986) 400
Арника (XIII в.) 69
Арто А. (Artaud A.; 1895–1948) 400, 404
Аттире Ж.-Д. (Attiret J.-D., *кит*. Ван Чжи-чэн. 王致誠; 1702–1768) **512**, 513, 526, 584, 585, 597, 789, 881–882
Ашока (*кит.* Аюйван 阿育王; 268?–231 до н.э.) 861

Бада-шаньжэнь *см*. Чжу Да
Бай-и Гуань-инь 白衣觀音 194–195, 605
Байрон Дж. Г. (Byron; 1788–1824) 730
Бай Фэн-си 白峰溪 (род. 1934) 401, 499, **517**
Бай Цзин-жуй 白景瑞 (1931–1997) 428
Бай Шу-сян 白淑湘 (род. 1939) 343
Бай Ян 白楊 (1920–1996) 390,416
Бань Гу 班固 (Бань Мэн-цзянь 班孟堅; 32–92) 23, 379, 405, 640, 641, 846
Баньковская М.В. (1927–2009) 505
Бань-цзеюй 班婕妤 (46?–8? до н.э.) 563, 724, 795
Бао-гун 包公 (*лит*.) 774
Бао Цзя 鮑加 (род. 1933) 47
Бао Чжао 鮑照 (Бао Мин-юань 鮑明遠; 414?–465) 668
Бао Ши-чэнь 包世臣 (1775–1855) 594–595
Ба Цзинь 巴金 (*наст. имя* Ли Фэй-гань 李芾甘; 1904–2005) 355, 765
Беккет С. (Beckett S.; 1906–1989) 400, 404
Белозёрова В.Г. 204, 475, 483, 484
Бенуа М. (Benoist M., *кит*. Цзян Ю-жэнь 蔣友仁; 1715–1774) 881
Бенуа О. (XVII в.) 324
Беттгер И.Ф. (Boettger J.F.; 1682–1719) 810
Бетховен Л. ван (Beethoven L. van; 1770–1827) 339
Би Лун* 畢瀧 (2-я пол. XVIII в.)
Бичер-Стоу Г. (Beecher-Stowe; 1811–1896) 385
Би Юань* 畢沅 (1730–1797)
Бодхидарма (*санскр.* Bodhidharma, *кит.* Путидамо 菩提達摩, *сокр*. Дамо 達摩; 440–528/536) 269, 437, 443, 451, 695
Бо И 伯夷 (дин. Чжоу) 615
Бо Цзюй-и 白居易 (Лэ-тянь 樂天; 772–846) 83, 98, 333, 349, 359, 406, 455, 864
Бо-я 伯牙 (*лит*.) 330, 354
Брагинский Э. (1921–1998) 400
Брахма 178
Бретон А. (Breton A.; 1896–1966) 404
Бретшнейдер Э.В. (Bretsneider E.; 1833–1901) 662
Брехт Б. (Brecht B.; 1898–1956) 400, 552
Брук Питер (Brook Peter; род. 1925) 400, 404
Будда Амитабха *см*. Майтрейя
Будда (*санскр.* Buddha, Шакьямуни, *кит.* Фо 佛, Шицзямоуни 釋迦牟尼) 24, 36, 38, 42, 67–69, 87, 92, 111, 169, 178, 179, 181, 184–193, 196–200, 264, 281, 296, 309, 326, 328, 351, 376, 515, 516, 518–521, 526, 570, 575, 577, 578, 593, 628, 675, 732, 768, 799, 861, 862, 864, 866
Будда Теджапрабха 180
Будда Шакьямуни *см.* Будда
Буше Ф. (Boucher; 1703–1770) 882
Бэй И-юань 貝義淵 (V в.) 620
Бянь Вэй-ци 邊維祺 (Бянь Шоу-минь邊壽民, И-гун 頤公, Цзянь-сэн 漸僧, Мо-сянь 墨仙; *прозв*. Вэй-ци 維祺 / 維 騏, Чочо-лаожэнь 綽綽老 人, Шаньян-жэнь 山陽人; 1684–1752) **529**
Бянь Вэнь-цзинь *см*. Бянь Цзин-чжао
Бянь Луань 邊鸞 (2-я пол. VIII в.) 25
Бянь Цзин-чжао 邊景昭 (Бянь Вэнь-цзинь 邊文進; ? — ок. 1429) **529**, 530, 705, 706, 842
Бянь Юн-юй* 卞永譽 (1645–1712)

Ваджрабхайрава 182
Ваджрапани (*кит.* Цзинь-ган-шоу) 179
Вайрочана (*кит.* Да-жи 大日, Да-жи-жулай 大日如來) 191, 194, 606
Вампилов А. (1937–1972) 400
Ван Бинь 王賓 (XX в.) 867
Ван Вэй-синь 王维新 (род. 1938) 30, 47
Ван Вэй-чжи 王微之 (IV в.) 36, 877
Ван Вэй 王微 (415–443) 741
Ван Вэй 王維 (Ван Ю-чэн 王右丞, *прозв*. Мо-цзе/ци 摩詰; 701–761) 25, 38, 40, 104, 109, 111, 140, 150, 168, 472, 473, **531**, 532, 546, 547, 580, 607, 613, 664, 680
Ван Вэнь-чжи* 王文治 (1730–1802)

* Со знаком * приведены имена каллиграфов и живописцев, относящиеся только к Указателю личных печатей

Ван Гай 王概/丐 (Дунцзяо東郊, Ань-цзе 安節; 1654–1710) 26, 83
Ван Го-вэй 王國維 (1877–1927) 369
Ван Гуан-и 王廣義 (род. 1957) 220, 840
Ван Гуан-ци 王光祈 (1892–1936) 336
Ван Гуй-фэнь (1860–1906) 771
Ван Гу-сян* 王穀祥 (1501–1568)
Ван Дао 王導 (276–339) 837, 876
Ван До 王鐸 (Цзюэ-сы 覺斯, Сун-цзяо 嵩樵; 1592–1652) 43, **532**
Ван Дун-лин 王冬龄 (род. 1945) 47, 613,708
Ван Дунь 王敦 (III–IV вв.) 876
Ван Жун 王戎 (234–305) 830
Ван И 王廙 (III–IV вв.) 876
Ван И 王繹 (XIV в.) 42, 154
Ван Куан 王曠 (III–IV вв.) 876
Ван Кунь 王昆 (род. 1925) 338
Ван Кэ-пин 王克平 (род. 1949) 47, 840
Ван Мао-чжи 王茂之 (IV в.) 876
Ван Мин-шао 王鳴韶 (Ван Куй-люй 王夔律, *прозв*. Хэ-си 鶴溪, Э-ци 諤起; 1732–1788) 744
Ван Мин-шэн* 王鳴盛 (1722–1797)
Ван Мэн 王蒙 (Ван Шу-мин, 王叔明, *прозв*. Хуанхэшань-цяо 黃鶴山樵, Сянгуанцзюй-ши 香光居士; 1308–1385) 26, 42, **534**, 535, 549, 551, 573, 600, 621, 661, 680, 704, 717, 724, 734, 737, 745, 749, 750, 790, 820, 873, 884, 900
Ван Мянь 王冕 (Юань-чжан 元章; *прозв*. Чжуши-шаньнун 煮石山农, Байи-сыма 白衣司馬, Лао-цунь 老村, Мэй-соу 梅叟, Мэйхуау-чжу 梅花屋主, Сяньсань-дафу 閒散大 夫, Фаньню-вэн 飯牛翁, Фупинсюань-цзы 浮萍軒子, Хуэйцзи-вайши 會稽外史, Хуэйцзи-шаньнун 會稽山農, Цзюйцюй-сыма 句曲司馬, Цзюли-сяньшэн 九里先生, Цзяннань-гукэ 江南古客, Цзяннань-ежэнь 江南野 人, Чжугуань-цаожэнь 竹冠草人, Чжу-тан 竹堂, Чжучжай-шэн 竹齋生, Чжуши-шаньнун 煮室山農, Шаньинь-ежэнь 山陰野人, Юань-су 元肅; 1287–1359) 43, 130, 669, 670
Ван Нин-чжи 王凝之 (IV в.) 877
Ван Сань-си 王三錫 (Ван Хуай-бан 王懷 邦, *прозв*. Чжу-лин 竹嶺; 1716 — после 1795) 744, 745
Ван Си-мэн 王希孟 (Ван Цзин-жань 王竟然; 1096–?) 25, 40, 145, **535**
Ван Си-сянь 王希賢 (XX в.) 344
Ван Си-цзюэ 王錫爵 (XVI–XVII? вв.) 788
Ван Си-чжи 王羲之 (Ван И-шао 王逸少, Ван Дань-чжай 王澹齋, *прозв*. Ю цзянцзюнь 右將軍; 303/321–361/379) 25, 36–38, 108, 122, 123, 128, 129, 172, 173, 266, 532,535, 539, 550, 607, 620, 657, 687, 701, 704, 715, 687, 748, 751, 762, 763, 797, 798, 815, 819, 823, 826, 827, 837, 852, 856, 870, 872, 875, 878, 888, 892, 897, 905, 906
Ван Сы-жэнь 王思任 (Ван Цзи-чжун 王季重, *прозв*. Нюэ-ань 謔菴; 1574–1646) 363
Ван Сэн-цянь 王僧虔 (426–485) 36, 174
Ван Сюнь 王珣 (350–401) 36
Ван Сюнь-и 王訓益 (род. 1948) 345
Ван Сюэ-чжун 王學仲 (род. 1925) 47, 123, 125
Ван Сянь-чжи 王獻之 (Ван Цзы-цзин 王子敬, *прозв*. Гуань-ну 官奴, Да-лин 大令; 344–386/388?) 26, 27, 36, 128, 129, 173, 815, 872, 875–878, 897
Ван Сяо-нун 汪笑儂 (1858–1918) **536**
Ван Ти* 王禔 (1878–1960)
Ван Тин-чжоу 王廷周 (Ван Кай-жу 王愷如, *прозв*. Во-чи 鵝池; 1736–1820) 745
Ван Тин-юань 王廷元 (Ван Чжоу-юань 王州元, Цзань-мин 贊明; кон. XVIII в.) 745
Ван Тин-юнь 王庭筠 (Ван Цзы-дуань 王子端, *прозв*. Хуанхуашань-чжу 黃華山主 «Хозяин гор Желтых цветов»; 1151–1202) 141, **536**–537, 546, 551
Ван Тун 王童 (род. 1942) 428
Ван У* 王武 (1632–1690)
Ван Фан* 汪昉 (1799-1877)
Ван Фу 王敷 (IX–X вв.) 455
Ван Фу* 王紱 (1372–1416)
Ван Хуань-чжи 王渙之 (IV в.) 877
Ван Хуй 王翬 (Ван Ши-гу 王石谷, Ван Цюй-цяо 王臞樵, *прозв*. Шигу-цзы 石谷子, Гэнъянь 耕煙, Гэнъянь-вайши 耕煙外史, Гэнъянь-елао 耕煙野老, Гэнъянь-лаожэнь 耕煙老人, Гэнъянь-саньжэнь 耕煙散人, Сюэли-даожэнь 雪笠道人, Сянвэнь 象文, Тяньфан-цзяньжэнь 天放閒人, Хайюй 海虞, Хайюй-шаньцяо 海虞山樵, Цзяньмэнь-цяокэ 劍門樵客, Цинхуй-вайши 清暉外史, Цинхуй-лаожэнь 清暉老人, Цинхуй-чжужэнь 清暉主人, Умушань-жэнь 烏目山人, Умушань-чжунжэнь 烏目山中人, Янькэ-вайши 煙客外史; 1632–1717) 44, **538**, 622, 717, 735, 744, 788–790, 893
Ван Хуй 王薈 (IV в.) 36
Ван Цао-чжи 王操之 (IV в.) 877
Ван Цзинь-сун 王勁松 (род. 1963) 541
Ван Цзун-юэ 王宗岳 (1795–?) 440
Ван Цзю 王玖 (Ван Цы-фэн 王次峯, *прозв*. И-цюань чжужэнь 逸泉主人, Эрчи 二痴, Эрчи-цзюйши 二痴居士, Хай-юй шаньцяо 海隅山樵; 2-я пол. XVIII в.) 717, 745
Ван Цзянь 王鑒 (Ван Сюань-чжао 王玄照, Ван Юань-чжао 王元照, *прозв*. Жаньсян-яньчжу 染香庵主, Сян-би 湘碧, Юань-чжао 圓照, Яньшань-хоужэнь 弇山後人, Ван Ляньчжоу 王廉州 Ван [из] Ляньчжоу; 1598–1677) 44, 139, 538, 788, 790
Ван Цы 王慈 (ок. 451 — 491) 36
Ван Цы-чжун 王次仲 (I в.) 128
Ван Цюань-ань 王全安 (род. 1965) 424
Ван Ця 王洽 (VIII в.) 168
Ван Чжи 王志 (V в.) 36
Ван Чжи-дэн 王稚/穉登 (1535–1612) 166, 550
Ван Чжи-жуй 汪之瑞 (Ван У-жуй 無瑞; XVII в.) 697
Ван Чжи-хай 王之海 (род. 1943) 109
Ван Чжун-ли* 王中立 (кон. XVI — нач. XVII в.)
Ван Чжун-шэн 王鐘聲 (1873–1959) 386
Ван Чжэн 王正 (III в.) 875
Ван Чжэнь* 王震 (1866–1938)
Ван Чун 王寵 (Люй-цзи 履吉, Яишань жэнь 雅宜山人; 1494–1533) 43, 379, **539**, 548, 661, 708, 794
Ван Чэнь 王宸 (Цзы-нин 紫/子凝, Цзы-бин 子冰, *прозв*. Лю-дун цзюйши 柳東居士, Мэн-соу 蒙

叟, Пэн-синь 蓬心/薪, Пэн-цяо 蓬樵, Пэн-цяо лао 蓬樵老, Сяосян-вэн 瀟湘翁, Туй-гуань нацзы 退官衲子, Юй-ху шаньцяо 玉虎山樵; 1720–1797) 621, 717
Ван Ши-ко 王式廓 (1911–1973) 112, 113
Ван Ши-минь 王時敏 (Ван Сюнь-чжи 王遜之, *прозв.* Гуйцунь-лаонун 歸村老農, Оуцзе-даожэнь 偶諧道人, Ситянь-илао 西田遺老, Ситянь-лаожэнь 西田老人, Ситянь-чжужэнь 西田主人, Чжуй-чжай 惴齋, Силу-лаожэнь 西廬老人, Янь-кэ 煙客; 1592–1680) 44, 526, 538, 542, 787–790
Ван Ши-сюн 王士雄 (1808–1868). 468
Ван Ши-фу 王實甫 (1295–1307) 685, 808
Ван Ши-чжэнь* 王世貞 (1526–1590)
Ван Ши-чжэнь 王士禛 (1634–1711) 542
Ван Ши-чун 王世充 (?–621) 818
Ван Ши-шэнь 汪士慎 (Ван Цзинь-жэнь 汪近人, *прозв.* Ваньчунь-лаожэнь 晚春老人, Ганьцюань-шаньжэнь 甘泉山人, Сидун-вайши 禊東外史, Цифэн-цаотан 七峰草堂, Цифэн-цзюши 七峰居士, Цзоман-шэн 左盲生, Чаолинь 巢林; 1686–1759) 45, **539**–540, 553, 758, 899
Ван Ши-юань* 汪士元 (кон. XIX — нач. XX в.)
Ван Шэнь 王詵 (Цзинь-цин 晉卿; 1037/1048–1093/1104) **540**, 541, 547, 664
Вань Жэнь 萬仁 (род. 1950) 428
Вань-ли 萬曆 (Шэнь-цзун 神宗; прав. 1573–1620) 266–268, 295, 318, 319, 327, 328, 470, 833, 859
Ван Юань-ци 王原祁 (Ван Мао-цзин 王茂京, *прозв.* Шиши-даожэнь 石師道人; 1642–1715) 44, **542**, 621, 717, 787–790
Ван Юань 王淵 (XIV в.) 822
Ван Юань 王远 (VI в.) 595
Ван Юй-хэ 汪毓和 (XX в.) 338
Ван Юй 王昱 (Ван Жи-чу 王日初, *прозв.* Дунчжуан 東莊, Дун-чжуан лао-жэнь 東莊老人, Дун-чжуан нун-инь 東莊農隱, Лун даожэнь 龍道人, Цяо-юнь шаньжэнь 樵雲山人, Юнь-ча шаньжэнь 雲槎山人; раб. 1681–1739,) 542, 717, 744, 860
Ван Янь-шоу 王延壽 (Ван Вэнь-као 王文考, Ван Цзы-шань 王子山; II в.) 532
Ван Яо-цин 王瑤卿 (1881–1954) 368, 677
Вахтангов Е.Б. (1883–1922) 552, 786
Верди Дж. (Verdi G.;1813–1901) 397
Веселовский Н.И. (1848–1918) 472
Вестфален Э.Х. (1877–1942) 474
Вильямс К.А. (Williams C.A.; XX в.) 49
Вильямс Т. (Williams; *наст. имя* Томас Ланир, Lanier; 1911/1914–1983) 314, 400
Вималакирти, *санскр.* Vimalakīrti, *кит.* Вэймо(цзе) 維摩(詰) 531, 604
Вишну 197
Вольф Ф. (Wolf F; 1925–1982) 391, 778
Вонг Кар-вай 王家衛 (род. 1958) 424, **542**, 543
Вэй Дань-вэнь 衛丹文 (XX в.) 338
Вэй Дань 韋誕 (III в.) 124
Вэй Лян-фу 魏良輔 (1489—1566) 335, 362
Вэймоцзе 維摩結 *см.* Вималакирти
Вэй-фужэнь (1) 衛夫人 (Вэй-цзы-фу 衛子夫, Вэй хуан-хоу 衛皇后; ?–90 до н.э.) 744
Вэй фужэнь (2) 衛夫人 (ок. 272–349) 876
Вэй Цзин-шань 魏景山 (род. 1943) 47
Вэй Чжун-сянь 魏忠賢 (1568–1627) 811
Вэй Янь 韋偃 (VII-IX вв.) **544**, 604, 821
Вэн Тун-хэ 翁同龢 (1830–1904) 733
Вэн Фан-ган 翁方綱 (Чжун-сюй 忠叙, *прозв.* Тань-си 覃溪, Су-ци/чжай 蘇齋; 1733–1818) 44, **544**, 545
Вэн-чжун 翁仲 602 (III в. до н.э) 672
Вэнь Бо-жэнь 文伯仁 (1502–1575) 43, 734
Вэнь-ван 文王 (XII–XI вв. до н.э.) 330, 454, 805
Вэнь-ди (*гос-во* Лю Сун) 文帝 (424–453) 522
Вэнь-ди (дин. Суй) 文帝 (Ян Цзянь 揚堅; прав. 581–604) 26, 347, 806, 807, 903
Вэнь-ди (дин. Южн. Чэнь) 文帝 (Чэнь Цянь 陳茜; прав. 560–566) 903
Вэнь-ди (Сань-го, Вэй) 文帝 *см.* Цао Пи
Вэнь Дин* 文鼎 (1766–1852)
Вэнь Дянь* 文點 (1633–1704)
Вэнь И-до 聞一多 (1899–1946) 46
Вэнь Нань* 文柟 (1596–1667)
Вэнь Пэн 文彭 (Вэнь Шоу-чэн 文壽承, *прозв.* Сань-цяо 三橋; 1498–1573) 549, 695
Вэнь-сюань-ди (дин. Сев. Ци) 文宣帝 (прав. 550–559) 904
Вэнь Тун 文仝/同 (Вэнь Юй-кэ 文與可, 1018–1079) 41, 154, 537, 541, 671, 672, 701, 705, 738, 901
Вэнь Тянь-сян 溫天祥 (*лит.*) 828
Вэнь Фэн (Wen Feng; XX в.) 138, 860
Вэнь-цзун 文宗 (прав. 1328–1332) 823
Вэнь Цзя 文嘉 (1501–1583) 549
Вэнь Цун-лун* 文從龍 (кон. XVI — нач. XVII в.)
Вэнь-чан (*миф.*) 文昌 684
Вэнь Чжэн-мин 文徵明 (Вэнь Би 文壁, Чжэнчжун 徵仲, *прозв.* Хэн-шань 衡山, Хэншань цзюжэнь 衡山居人; 1470–1559) 43, 96, 104, 539, **548**–549, 660, 661, 695, 704, 716, 723, 724, 734, 760,778, 793, 794, 812, 820, 842, 853, 872, 873
Вэнь Шу* 文俶 (1595–1634)
Вэнь Юй-кэ 文與可 (2-я пол. X в.) К
Вэнь Янь* 文掞 (1641–1701)

Гао Сян 高翔 (Гао Фэн-ган 高風岡, *псевд.* Афэн, *прозв.* Си-тан 西塘, Шаньлинь-вайчэнь 山林外臣; 1688–1753/1754) 45, 540,552, 899, 900
Гаджибеков У. (1885–1948) 397
Гайда И.В. (род. 1926) 380
Гай Ци 改琦 (Бо-юнь 伯蘊, Сян-бай 香白, *прозв.* Боцзы 伯子, Цисян 七薌, Сюэсян-шэн 雪巷生, Хуши 壺史, Хэнчи-юйфу 橫池漁父, Хэнмао-юйфу 橫泖漁父, Юйху-шэн 玉壺生, Юйху-вайши 玉壺外史, Юйху-шаньжэнь 玉壺山人; 1774–1825) 106, **551**
Ганеша (*миф.*) 199
Гань Фэн-чи 甘鳳池 (1723–1736) 722
Гао И 高益 (2-я пол. X в.) 560
Гао Кэ-гун 高克恭 (Гао Янь-цзин 高彦敬, *прозв.* Фаншань-даожэнь 房山道人; 1248–1310) 26, 42, 534, **551**, 552, 737, 749, 789, 820, 853
Гао Кэ-мин 高克明 (X в.) 166

Гао Лан-тин 高郎亭 (1774–1827) 367
Гао Мин高明 (Гао Цзэ-чэн高則誠; *прозв.* Цай-гэнь-даожэнь 菜根道人; ок. 1301/1305 — 1359/1370) 495
Гао Син-цзянь 高行健 (род. 1940) 400, 401, 404, 499, **552**
Гао Фэн-хань 高凤翰 (Гао Си-юань 高西園, *псевд.* Боцинь-вэн 蘗琴翁, Боцин-лаожэнь 蘗琴老人, Гуйюнь-лао-жэнь 貴雲老人, Динсыцаньжэнь 丁巳殘人, Лаоби 老癖, Лаофу 老阜; 1683–1749) 45, **553**
Гао-цзу (гос-во Лю Сун) 高祖 (прав. 420–422) 522
Гао-цзу (дин. Тан) 高祖 (прав. 618–627) 687
Гао-цзу (дин. Хань) 高祖 (Лю Бан 劉邦; прав. 205–195 до н.э.) 66, 376, 806
Гао-цзун (дин. Тан) 高宗 (Ли Чжи 李治; прав. 650–683) 117, 852, 863, 890, 902
Гао-цзун (дин. Юж. Сун) 高宗 (Чжао Гоу, 1127–1164) 614, 657, 758, 762, 819
Гао Цзянь-фу 高劍父 (1879–1951) 46
Гао Ци-пэй 高其佩 (Гао Вэй-чжи 高韋之, *прозв.* Це-юань 且園; 1672–1734) 109, **553**, 622
Гао Ци-фэн 高奇峰 (1889–1933) 46
Гао Цэнь 高岑 (Гао Вэй-шэн 高蔚生, Жун-юань 榕園; раб. 1650–1679) 45, 777
Гао Цян 高 强 (род. 1962) 841
Гао Чжэнь 高筬 (род. 1956) 841
Гао Чэн 高承 (XI в.) 379
Гао Ши 高適 (Да-фу 達夫, *прозв.* Чан-ши 常侍; ок. 700 — 765) 434
Гао-ши сюн-ди 高氏兄弟 братья Гао; *см.* Гао Чжэнь, Гао Цян
Гао Ши-ци* 高士奇 (1645–1703)
Гарбо Грета (Garbo Greta; 1905–1990) 412, 584
Гельман А. (род. 1933) 400
Гёте И.В. фон (Goethe; 1749–1832) 730
Глухарева О.Н. (1897–1986) 480
Го Би 郭畀 (1280–1335) 823
Гоголь Н. В. (1809–1852) 387, 391, 394, 779
Го Жо-сюй 郭若虛 (XI в.) 25, 135, 137–143, 153, 160, 164, 178, 554, 558, 560, 566, 580, 605–606, 618, 672, 709–711, 726–728, 731, 732, 735, 738, 742, 743, 752, 766, 783, 792, 814, 818, 829, 902
Головин Ф.А. (1650–1706) 470
Голубев В. (1878–1945) 178
Гольдони К. (Goldoni K.; 1707–1793) 389, 396
Го Мао-цянь 郭茂倩 (ок. 1050 – 1126) 340
Го Мо-жо 郭沫若 (1892–1978) 46, 129, 386–387, 389–392, 394, 396, 397, 603, 657, 765, 779, 786
Го Пу 郭璞 (Го Цзин-чунь 郭景純; 276–324) 134, 741
Горький А.М. (1868–1936) 391, 394, 712, 717–718, 730
Го Си 郭熙 (Го Чунь-фу 郭淳夫; 1023–1085) 25, 40, 139–142, 152, 153, 155, 164, 474, 535, 540, 546, **554**–556, 573, 619, 660, 706, 710, 727, 756, 757, 788, 821, 822, 824
Го Сы 郭思 (X–XI в.) 140, 153, 554, 555
Го Ци-сян 郭其祥 (XX в.) 47
Го Чжун-шу 郭忠恕 (ум. 977) 816
Го Чунь 郭純 (Го Вэнь-тун 郭文通; 1370–1444) 706
Го Ши-син 過士行 (род. 1952) **556**
Го Шу-чжэнь 郭淑珍 (род. 1927) 337
Го Юнь-шэнь 郭雲深 (XVIII в.) 697
Граверо Ж.-Б. (Gravereau J.-B., *кит.* Ни Тянь-цзюэ; XVIII в.) 323, 584
Грозовский М. (род. 1947) 404
Гроот И. де (Groot J.J.M.; 1854–1921) 740
Грубер Р.И. (1895–1962) 488
Грэй Д.Г. (Gray J.H.; XIX в.) 377, 409
Гуан Вэй-жань 光未然 (род. 1913) 336
Гуан-сюй 光緒 (Дэ-цзун 德宗; прав. 1875–1908) 201, 316, 322, 592, 771, 834
Гуан-у-ди (дин. Хань) 光武帝 (Лю Сю 劉秀; прав. 25–57) 521, 903
Гуан-цзун (дин. Сун) 光宗 (прав. 1190–1194) 658
Гуань Дао-шэн 管道昇 (Чжун-цзи 仲姬, *прозв.* Яо-цзи. 瑶姬, *титул* Вэйго-фужэнь 魏國夫人; 1262–1319) **557**, 558, 820, 822, 884
Гуань-инь 觀音 (Гуань-ши-инь觀世音, Авалокитешвара) 41, 42, 189, 190, 192, 194, 195, 197, 199, 200, 269, 309, 384, 577, 578, 593, 676, 768
Гуань Тун 關仝 (Гуань Тун關同, Гуань Тун關童, Гуань Тун 關穜; раб. 895–936) 40, 554, **558**, 559, 618, 619, 680, 709, 726, 734, 738, 756, 783
Гуань Хань-цин 關漢卿 (ум. 1280/1298) 396, 495
Гуань Шань-юэ 關山月 (род. 1912) 47
Гуань Юй 關羽 (Гуань-ди 關帝; 160?–219/220) 683, 773
Гу Вэнь-да 谷文達 (род. 1955) 47, 213
Гу Гань 古干 (род. 1942) 47, 610
Гу Дэ-синь 顧德鑫 (род. 1962) 47
Гу Е-ван 顧野王 (Гу Си-фэн 顧希馮; 519–581) 134
Гу Кай-чжи 顧愷之 (Чан-кан 長康, *прозв.* Ху-тоу 虎頭; 345–406) 25, 36, 103, 105, 111, 277, 289, **561**–565, 603, 604, 607, 617, 663, 731, 818
Гулик Р. ван (Gulik R. van; 1910–1967) 486, 570, 760, 847
Гу Нин-юань 顧凝遠 (XVII в.) 525
Гунсунь да-нян 公孫大娘 349
Гун Сянь 龔賢 (Гун Бань-цянь 龔半千, Гун Е-и 龔野遺, *прозв.* Баньму 半畝, Баньшань-елао 半山野老, Саолое-сэн 掃落葉僧, Чайсэн 柴僧, Чайчжанжэнь 柴丈人, Чжуншань-елао 鍾山野老; ок. 1599 — 1689) 45, 144, 777–778
Гун Цзы-чжэнь 龔自珍 (Гун Сэ-жэнь, *прозв.* Динань; 1792–1841) 20
Гун-циньван 恭親王 (И Синь奕欣; ?–1898) 537
Гу Сюн 顧雄 (род. 1953) 47
Гу Хун-чжун *см.* Гу Хун-чжу
Гу Хун-чжу 顧洪祝 (Гу Хун-чжун 顧閎中; 910–986) 40, 106, 160, 167, 563, **565**–567
Гу Юань 古元 (1919–1996) 115, 206–207
Гу Юнь* 顧澐 (1835–1896)
Гу Янь-у 顧炎武 (*прозв.* Тин-линь 亭林; 1613–1682) 454
Гэн Цзи-чжи 耿濟之 (XX в.) 394
Гэн Цзянь-и 耿建翌 (род. 1962) 47
Гэн Чжао-чжун* 耿昭忠 (1640–1687)
Гэ-сяньвэн 葛仙翁 (*миф.*) 684
Гэ Хун 葛洪 (Гэ Чжи-чуань 葛稚川, *прозв.* Бао-пу-цзы 抱樸子; 283/284 — 343/363) 379
Гэ Ю 葛優 (род. 1957) 423

Дай Ай-лянь 戴愛蓮 (1916–2006) 343, 344, 352
Дай Бэнь-сяо 戴本孝 (1621–1693) 44
Дай Лун-бан 戴龍邦 (1713–1802) 696
Дай Си* 戴熙 (1801–1860/1861)
Дай фужэнь 軑夫人 (Дай хоу ци-цзы軑候妻子; 229?–175? до н.э.) 653, 654, 845
Дай Цзинь 戴進 (Дай Вэнь-цзинь 戴文進, *прозв*. Юйцюаньшань-жэнь玉泉山人; 1388–1462) 43, 135, 142, 152, **568**, 569, 600, 680,706, 841, 842
Дай-цзун (дин.Мин) *см*. Цзин-тай
Дай-цзун (дин. Тан) (762–779) 458
Дай Цуй-лунь 戴粹倫 (XX в.) 339
Дай Чжэнь 戴震 (1724–1777) 596
Да Ми 大米*см*. Ми Фу
Дао-гуан道光 (Сюань-цзун 宣宗; прав. 1821–1850) 537, 881
Да-цзи妲己 (XI в. до н.э.) 846
Дега Эдгар (Degas E.; 1834–1917) 208
Денике Б.П. (1885–1941) 475, 480
Денисов К.Х. (раб. 20–40-е XX в.) 73
Де Сика В. (De Sica; 1901–1974) 413
Дин Гао 丁杲 (XVIII в.) 154
Дин И 丁毅 (1920–1998) 372, 415
Дин Лянь 丁謙 (X в.) 671
Дин Си-линь 丁西林 (1893–1974) 386, 390
Дин Сы-мин 丁思銘 (XVIII в.) 154
Дин Фо-янь 丁佛言 (Дин Ши-фэн 丁世峰; 1878–1930/1931) 127
Дин Цзин 丁敬 (Цзин-шэнь 敬身, *прозв*. Ваньчасоу 玩茶叟, Гуюнь-шисоу 孤雲石叟, Динцзюйши 丁居士, Дуньдин 鈍丁, Лунхун-шаньжэнь 龍泓山人, Мэйнун 梅農, Шэнтай-лаожэнь 勝怠老人, Юйцзи-вэн 玉几翁, Яньлинь 研林, Яньлинь-вайши 研林外史; 1695–1765) 130, 694, 695
Дин Юнь-пэн* 丁雲鵬 (1547–1628)
Дин Янь-юн 丁衍鏞 (1902–1978) 47
Доу Вань 竇紈 (ум. 104 до н.э.) 647–648, 886
Дуань Чэн-ши 段成式 (?–863) 731
Дуань Шань-бэнь 段善本 (кон. VIII — нач. IX в.) 333
Ду Бао 杜寶 (VI–VII в.) 376
Ду Вань 杜綰 (Ду Цзи-ян 杜季揚; *прозв*. Юньлинь 雲林; XII в.) 84
Дударев А. (род. 1950) 400
Ду Ду 杜度 (I в.) 34, 763, 817
Дун Ба 董巴 (III в.) 289
Дункан Айседора (Duncan A.; 1877–1927) 351
Дун Кэ-цзюнь 董克俊 (род. 1939) 47
Дун Си-вэнь 東希文 (1911–1973) 113
Дунфан Шо 東方朔 (154–93 до н.э.) 905
Дун Ци-чан 董其昌 (Дун Сюань-цзай董玄宰, *прозв*. Сы-бай 思白, Сянгуанцзюй-ши香光居士; 1555–1636) 43, 44, 104, 149, 167, 168, 175, 176, 474, 483, 531, 532, 545–547, 570, **572**–574, 580, 621, 648, 649, 679, 680, 690, 697, 717, 745, 747, 761, 766, 783, 878, 790, 796, 811, 815, 818, 841, 888, 893, 901
Дун Шоу-пин 董壽平 (1904–1997) 47
Дун Юань 董源 (*вар*. 董元, Дун Шу-да 董叔達, *прозв*. Дун Бэйюань 董北苑; ок. 900 — 962) 40, 534, 537, 546, 552, 573, **580**, 664, 680, 681, 706, 712, 726, 734, 737, 749, 750, 777, 783, 788, 798, 820, 873
Ду Фу 杜甫 (Цзы-мэй 子美; 712–770) 94, 349, 434, 788, 827
Ду Цзинь* 杜堇 (кон. XVI — нач. XVII в.)
Ду Цзяо-ин 獨腳英 (раб. в кон. XIX в.) 895
Ду Ю 杜佑 (735–812) 342
Ду Юй 杜育 (Фан-шу 方叔; ум. 311) 454
Ду Юй 杜預 (222–284) 134
Дэн Вэнь-юань 鄧文原 (1258–1328) 823
Дэн И-минь 鄧一民 (XX в.) 417
Дэн Сань-му鄧散木 (Цзюй-чу 菊初, *прозв*. Дуньте 钝鐵, Лао-те老鐵; 1896/98–1963) 46, **581**
Дэн Сяо-пин 鄧小平 (1904–1997) 401
Дэн Цянь-цзян 鄧千江 (XII в.) 802
Дэн Ши-жу 鄧石如 (Дэн Янь 鄧琰, *прозв*. Ваньбо 頑伯, Ваньбай Шаньжэнь 完白山人, Гухуань-цзы; 1743–1805) 44, 127, 128, 130, 174, **581**, 582, 588, 725, 736, 761, 825
Дэ-цзун (дин. Тан) 德宗 (Ли Ко 李適; прав. 760–805) 743
Дюма-сын А. (Dumas; 1824–1895) 391
Дюрренматт Ф. (Dürrenmatt; род. 1921) 400
Дянь-му 電母 (*миф*.) 768

Екатерина I (1684–1727) 470
Еремеев В.Е. (род. 1953) 488
Е Синь 葉欣 (Е Жун-му 葉榮 木; XVII в.) 778
Е Сяо-ган 葉小鋼 (XX в.) 338
Е Хун-вэй (XX в.) 429
Е Шан-цин 葉尚青 (род. 1930) 109
Е Шэн-тао 葉聖陶 (1894–1988) 765
Е Юй-шань 葉毓山 (род. 1935) 47

Желтый владыка *см*. Хуан-ди
Жо-фэнь 若芬 (*в миру* Цао Чжун-ши 曹仲石; XII–XIII вв.) 887
Жуань Лин-юй阮玲玉 (Юань Лин-юй; 1910–1935) 412, 584
Жуань Сюань 阮咸 (III в.) 830
Жуань Цзи 阮籍 (210–263) 830
Жуань Юань 阮元 (Жуань Бо-юань 阮伯元; 1764–1849) 594, 595
Жун Ци-ци 榮咸期 (*миф*.) 562, 830
Жэнь Бо-нянь 任伯年 (Жэнь И 任頤, Жунь 潤, Сяо-шу 小屬, *прозв*. Сяо-лоу 小樓 / 曉樓, Цыюань 次遠, Шоу-даоши 壽道士; 1840–1896) 26, 45, 106, 201, **586**, 736, 787, 902
Жэнь Жэнь-фа 任仁發 (Жэнь Цзы-мин 任子明, Жэнь Юань-фа 任元發, Жэнь Тин-фа 任霆發, *прозв*. Мин-шань 明山; 1254–1327) 42, **587**, 588
Жэнь Сюнь 任薰 (1835–1893) 45, 586, 787
Жэнь Сюн 任熊 (1823–1857) 45, 586, 787
Жэнь Тянь-чжи 任天知 (кон. XIX — XX в.) 386, 828
Жэнь Цзин-фэн 任景豐 (кон. XIX — нач. XX в.) 411, 500
Жэнь-цзун (дин. Сун) 仁宗 (Чжао Чжэнь趙禎; прав. 1022–1063) 762, 792
Жэнь Юй 任預 (1853–1901) 586

Завадская Е.В. (1930–2002) 83, 85, 145, 157, 171, 475, 481–485, 547, 570, 860
Зевс (*миф.*)196
Зихельбарт И. (Sichelbarth I., *кит.* И Ци-мэн 砚啓蒙; 1708–1780) 584, 585, 597
Зорин Л. (род. 1924) 400

И Бин-шоу 伊秉綬 (Цзу-сы 組似, *прозв.* Мо-цин 墨卿, Мо-ань 默庵. 1754–1815) 44, **588**, 589, 725, 761
Ибсен Г. (Ibsen; 1828–1906) 386, 730, 765
Иванов А.И. (1878–1937) 472
Иванов В. (1895–1963)
И-дэ 懿德 (?–701) 891
Ин Бао* 瑛寶 (раб. в кон. XVIII — нач. XIX в.)
Индра 196, 199
Ин-цзун (дин. Сун) 英宗 (Чжао Шу 趙曙; прав. 1063–1067) 540
Инь Фу 殷夫 (1909–1931) 345
Инь Чэн-цзун 殷承宗 (род. 1941) 337
Ин Юй-цзянь 瑩玉澗 (XII–XIII вв.) 887
Ин Юн-вэй 應雲衛 (1904–1967) 338, 389, 412, 718
Исаева Л.И. (XX–XXI вв.) 157
Исаева М.В. (XX в.) 640
И Юань-цзи 易元吉 (XI в.) 40

Казин В.Н. (1907–1942) 473, 474
Кандинский В. (1866–1944) 205
Кан Инь 康殷 (р. 1926) 47
Канишка (I–II вв.) 183
Канли Няо-няо 康里巎巎 (Цзы-шань子山, *прозв.* Чжэн-чжай 正齋, Шу-соу 恕叟; 1295–1345) **594**
Кан-си 康熙 (Шэн-цзу聖祖; прав. 1662–1722) 57, 201, 270, 299, 314, 316, 317, 320, 321, 324, 407, 538, 584, 585, 596, 649, 657, 833, 839, 853, 859, 881–883
Кан Цзань-сю 康贊修 (1807–1877) 594
Кан Шэн 康生 (1898–1975) 46, 657
Кан Ю-вэй 康有為 (Нань-хай 南海, Цзу-и 祖詒, Гуан-ся 廣厦, *прозв.* Чан-су 長素, Гэн-шэн 更甡, Мин-и 明夷, Тянью-хуажэнь 天游化人; 1858–1927) 46, 582, **594**, 595, 855
Кастильоне Дж. Б. (Castilione G.B. *кит.* Лан Шинин, 郎世寧; 1688–1766) 26, 73, 320, 323, 324, 513, 526, 584, 585, 587, **596**–598, 789, 881, 882
Кафка Франц (Kafka Franz; 1883–1924) 404
Кашьяпа 577
Кверфельд Э.К. (1877–1949) 474
Кикути Кан (*наст. имя* Кикути Хироси; 1888–1948) 387
Князь Гун *см.* Гун-циньван
Князь И *см.* Хоу И
Князь Кэцинь *см.* Кэцинь-цзюньван
Князь Ли *см.* Ли-циньван
Князь Чунь *см.* Чунь-циньван
Князь Шуньчэн *см.* Шуньчэн-цзюньван
Кобзев А.И. (род. 1953) 483, 486, 869–850
Кокто Жан (Cocteau Jean; 1889–1963) 205
Конрад Н.И. (1891–1970) 485
Конфуций *см.* Кун-цзы
Коростовец И.Я. (1862–1933) 495
Кочетова С.М. (род. 1907) 473–474
Кошен Ш.-Н. (Cochin Ch.-N.; 1715–1790) 585
Кравцова М.Е. (род. 1953) 51, 480
Кречетова М.Н. (1904–1965) 474–475
Куан Синь-хуа 鄺新華 (раб. в кон. XIX в.) 895
Куй 夔 (*миф.*) 238, 627
Куй(-син) 魁(星) (*миф.*) 271, 599, 683
Кун Ань-го 孔安國 (II в. до н.э.) 134
Кун Гуан-тао* 孔 廣 陶 (2-я пол. XIX в.)
Кун-цзы 孔子 (Кун Цю 孔丘, Кун Фу-цзы 孔夫子, Кун Чжун-ни 孔仲尼, ок. 551–479 до н.э.) 23, 28, 45, 66, 75, 92, 214, 266, 376, 443, 461, 464, 554, 572, 598, 599, 633, 732, 801, 888
Кунь-цань 髡殘 (*в миру* Лю Ши-си 劉石 溪/石谿, Лю Цзе-цю 劉介邱, *прозв.* Аньчжу-даожэнь 庵住道人, Байту 白禿, Цань-даожэнь 殘道人, Дяньчжу-даожэнь 電住道人, Дяньчжу-лаожэнь 電住老人, Дяньчжу-синжэнь 電住行人, Жэнь-жу-сяньжэнь 忍辱仙人, Тяньжан-цаньжэнь 天壤殘人, Цань-даожэнь 殘道人, Шиту 石禿, Ши-даожэнь 石道人; 1612 — ок. 1674/1694) 45, 702
Кучера С.Р. (род. 1928) 341, 405
Кэ И-чжэн 柯一正 (род. 1949) 428
Кэ Лин 柯靈 (1909–2000) 394
Кэ Цзю-сы 柯九思 (ок. 1290–1340) 823
Кэцинь-цзюньван 克勤郡王 (дин. Цин) 537

Лавров М.И. (род. 1877) 475
Лай Шэн-чуань 賴聲川 (род. 1954) 429
Лан Ин 郎瑛 (1487 — ок. 1566) 846
Лань Ин 藍瑛 (Лань Тянь-шу 藍田叔, *прозв.* Ваньчжуанья-чжучжэ 萬篆阿主者, Де-даожэнь 蝶道 人, Де-соу 蝶叟, Дунго-лаонун 東郭老農, Дунъюань-десоу 東園蝶叟, Сиху-вайши 西湖外史, Сиху-яньминь 西湖研民, Шань-гун 山公, Шитоу-то 石頭陀; 1585–1664/1666?) 43, 535, **600**, 601, 744, 842
Лань Инь-хай 籃蔭海 (XX в.) 402
Ланьлин Сяосяошэн 蘭陵笑笑生 849
Лань Цай-хэ 藍采和 (*миф.*) 267–268, 515
Лао-цзы 老子 (Лао Дань 老聃, Лаолай-цзы老萊子, Ли Эр 李耳, Ли Бо-ян 李伯陽, Дао-дэ-тянь-цзюнь 道德天軍, Лао Пэн, Лао-цзюнь; VI–IV вв.до н.э.) 374, 390, 393–396, 735
Лао Шэ 老捨 (*наст. имя* Шу Цин-чунь 舒慶春; 1899–1966) 42, 59, 62, 67, 266, 374, 400, 699, 765, 786
Леблан Н. (Leblanc N.; 1742–1806) 270
Леви-Строс К. (Levi-Strauss K.; 1908–2009) 162
Лейда Джей (Leida J.; XX в.) 412
Ленотр А. (Le Nôtre André; 1613–1700) 882
Лернер М. (Lerner M.; XX в.), 180
Лефорт Ф.Я. (1655/56–1699) 272
Ли Ань 李安 (Энг Ли, Ang Lee; род. 1954) 429, 601
Ли Бао-цзя 李寶嘉 (Ли Бао-юань 李寶元; 1867–1096) 583
Ли Бин 李冰 (ок. 250 г. до н.э.) 601–602
Ли Бинь* 李賓 (1855–1916)
Ли Бо 李白 (Ли Тай-бо 李太白; 701–762) 98, 333, 349, 395, 434, 531, 594, 602–605, 620

Ли Бо-чжао 李伯釗 (1911–1985) 410
Ли Бэй-хай 李北海 (дин. Тан) 819
Ли Вэнь-мао 李文茂 (XIX в.) 894
Ли Гуан-си 李光羲 (род. 1929) 338
Ли Гуй-нянь 李龜年 (дин.Тан) 333
Ли Гун-линь 李公麟 (Ли Бо-ши 李伯時, *прозв.* Ли Лун-мянь 李龍眠, Лунмяньшань-жэнь 龍眠山人, Лунмянь-цзюйши 龍眠居士; 1049–1106) 41, 195, 540, 544, 546, 587, **603**, 604, 663, 798, 841
Ли Ди 李迪 (ок. 1100–1197) 40
Ли Дун-ян 李東陽 (Бин-чжи 宾之, *прозв.* Си-яй 西涯; 1447–1516) 43, 588, **608**
Ли Дэ-лунь 李德倫 (род. 1917) 338
Ли Жи-хуа* 李日華 (1565–1635)
Ли Жи-хуа 李日華 (XVII в.) 154
Ли Жуй-хуань 李瑞環 (род. 1934) 401
Ли Жуй-цин 李瑞清 (Чжун-линь 仲麟, *прозв.* Мэй-ань 梅庵, Мэй-чи 梅痴, Циндаожэнь 清道人; 1867–1920) 46, **608**, 609
Ли Ин-чжэнь 李應楨 (1431–1493) 550, 838
Ли Инь* 李因 (1616–1685)
Ли Кань 李衍 (1245–1320) 42, 154, 672
Ли Кэ-гун李克恭 (XX–XXI вв.) 760
Ли Кэ-жань 李可染 (1907–1989) 47, 204, 207–209, 484, **609**
Ли Лин李凌 (XX в.) 337
Ли Ло-гун 李駱公 (Ли-мин 立民, Хэйша-ло 黑沙駱; 1917–1991) **610**, 611
Ли Лун-цзи 李隆基 (дин. Тан) 342
Ли Лун-юнь 李龍雲 (род. 1948)
Ли Мин-цян 李名強 (род. 1936) 337
Лин-ди (дин. Хань) 靈帝 (Лю хун 劉宏; прав. 168–189) 298, 763
Линь Бяо 林彪 (1907–1971) 46, 657
Линь Лян 林良 (Линь И-шань林以善; 1416 — ок. 1480?) 706, 708
Линь Сань-чжи 林散之 (Линь Сяо, *прозв.* Сань-чи 三痴, Цзо-эр 左耳; 1898–1989) 47, **612**
Линь Фэн-мянь 林風眠 (1900–1991) 47, 112, 204, 205
Линь Хун 林洪 (X в.) 468
Линь Цин-ся 林青霞 (род. 1954) 428
Линь Чжао-хуа 林兆華 (род. 1936) 500
Линь Чжи 林之 (раб. в кон. XIX в.) 895
Линь Чунь 林椿 (XX в.) 121
Линь Юй-тан 林語堂 (Lin Yu-tang; 1895–1976) 167
Ли Пу-гуан 李溥光 (XIV в.) 123
Ли Пу-тун 李普同 (род. 1918) 47
Ли Син 李行 (род. 1930) 427, 428, 503, **613**, 745
Ли Сун 李嵩 (1166–1243) 682, 817
Ли Сы-сюнь 李思訓 (Цзянь-цзянь 建見; *прозв.* Да Ли цзянцзюнь 大李將軍; 648/651–713/716) 25, 38, 167, **613**, 617, 618, 620, 680, 820
Ли Сы-чжэнь 李嗣真 (?–696/697) 164
Ли Сы 李斯 (ок. 284 — 208 до н.э.) 26, 620, 763,790–791
Ли Сюн 李雄 (2-я пол. X в.) 560
Ли Сянь 李賢 (654/655–684) 23
Ли Сяо-лун 李小龍 (Брюс Ли, Bruce Lee; 1944–1973) **613**
Ли Тан 李唐 (Си-гу 晞古; 1050–1130) 40, **614**, 615, 618, 658–660, 704, 712, 743, 722, 841
Ли Те-гуай 李鐵拐 (*миф.*) 515
Ли Фан-ин 李方膺 (Ли Цю-чжун 李秋仲, *прозв.* Цин-цзян 晴江, Цю-чи 秋池; 1695–1755) 540, 899, 900
Ли Фан 李昉 (Мин-юань 明遠; 925–996) 376
Ли Хань-сян 李翰祥 (1926–1997) 427, 428, **616**, 759
Ли Хуань-чжи 李煥之 (1919–2000) 337, 338, **616**, 617
Ли Хуа-шэн 李華生 (род. 1944) 47
Ли Хун-чжан 李鴻章 (1823–1901) 778
Ли Хэ 李賀 (790–816) 104, 125
Ли Цань* 李燦. (XVIII в.)
Ли Цзай 李在 (Ли И-чжэн李以政; ? –1431) 706
Ли Цзе 李誡 (Мин-чжун 明仲; 1035–1110) 41, 57, 589
Ли Цзинь-фа 李金髮 (1900–1976) 46
Ли Цзинь-хуй 黎錦暉 (1891–1967) 336, 392
Ли Цзянь-у 李健吾 (1906–1982) 389
Ли Цзянь 胡光煒 (1882–1956) 609
Ли Цин-чжао 李清照 (*прозв.* И-ань цзюй-ши 易安居士; 1084–1155) 795
Ли-циньван 禮親王 (Дай Шань代善; 1583–1648)
Ли Ци-чжи* 李琪枝 (1622 — после 1692)
Ли Цунь-и 李存義 (1847–1921) 697
Ли Цюнь 力群 (род. 1913) 115
Ли Чжао-дао 李昭道 (*прозв.* Сяо Ли цзянцзюнь 小李將軍; 713–741) 38, 540, 603, 613, **617**, 618, 766, 798, 900
Ли Чжун-люэ 李仲略 (?–1205) 537, 680
Ли Чжун-лян 李忠良 (род. 1944) 47
Ли Чжэнь 李真 (VIII в.) 675
Ли Чунь 李春 (VI–VII вв.) 62, 512
Ли Чэн 李成 (Сянь-си 咸熙, ок. 919–967) 25, 40, 164, 166, 540, 551, 554, 558, 573, **618**, 619, 661, 704, 709, 726, 738, 739, 756, 783, 788, 820, 821, 824, 873
Ли Шань 李鱓/艸 (Ли Цзун-ян 李宗揚, *прозв.* Футан 復堂, Ао-даожэнь懊道人; 1686–1767) 107, 540, 899, 900
Ли Шао-вэнь 李少文 (род. 1942) 47
Ли Шао-цзи* 李紹箕 (1550 — после 1633)
Ли Ши-син 李士行 (1282–1328) 42
Ли Ши-чжо* 李世倬 (1687–1770)
Ли Шоу 李壽 (?–668) 890
Ли Шу-тун 李叔同 (1880–1942) 46
Ли Шэн* 李升 (XIVв.)
Ли Энь-цин* 李恩慶 (сер. XIX в.)
Ли Юань-цин李元慶 (1914–1979) 337
Ли Юй (дин. Юж. Тан) 李煜 (Ли Хоу-чжу 李後主; прав. 961–973) 565, 827
Ли Юй-фэнь* 李玉棻 (2-я пол. XIX в.)
Ли Юй 李漁 (*наст. имя* Ли Сянь-люй 李仙侣, Ли Ли-хун 李笠鴻; *прозв.* Ли Ли-вэн 李笠翁; 1611–1679) 364–366, 461, 848
Ли Юй* 李煜 (937–978)
Ли Юй* 李育 (1843 — после 1904)
Ли Юн 利邕 (Тай-хэ 泰和, *прозв.* Бэй-хай 北海; 678–747) 129, **620**, 701, 823
Ли Юн-чан* 李永昌 (XVII в.)

Ли Ян-бин 李陽冰 (Шао-вэнь 少温; 722 — ок. 785) 123, 130, **620**, 621, 736, 905
Ли Янь-нянь 李延年 (II в. до н.э.) 332, **621**
Ло Гуань-чжун 羅貫中 (*псевд.* Хухай Сань-жэнь; ок. 1330 — 1400) 364, 435
Ло Гун-лю 羅工柳 (1916–2004) 113
Ло Да-ци 160
Ло Жуй-цин 羅瑞卿 (1906–1978) 394, 410
Локапала 186, 187
Ло Пинь 羅聘 (Ло Дунь-фу 羅遯夫, *прозв.* И-юнь 衣雲, Июнь-хэшан 衣雲和尚, Лян-фэн 兩峰, Лянфэн-цзы 兩峰子, Ляочжоу-юйфу 廖洲漁夫, Си-даожэнь 熹道人, Хуачжи-сысэн 華之寺僧, Цзиньню-шаньжэнь 金牛山人, Чжу-соу 竹叟, Шилянь-лаожэнь 師蓮老人; 1733–1799) 45, 540, 622, 670, 899, 900
Лотман Ю.М. (1922–1993) 163
Ло Цзун-сян 羅宗湘 (1925–1968) 397,
Ло Чжэнь-юй 羅振玉 (Шу-юнь 叔蘊, *прозв.* Сюэтан 雪堂; 1866–1940) 46, **622**, 623
Ло-шэнь 洛神 (*миф.*) 562
Ло Юнь-цзуань 羅允纘 (2–я пол. XVIII в.) 622, 670
Ло Юнь-шао 羅允紹 (2-я пол. XVIII в.) 622, 670
Лу Бань 鲁班 684
Лу Вэй* 陸□鳴. (кон. XVII— нач. XVIII в.)
Лу Дао-хуай* 陸道淮 (кон. XVII — нач. XVIII в.)
Лу Ин-ян* 陸應陽 (1542 — после 1624)
Лун Кай 龔開 (1222 — ок. 1304) 561
Лу Синь 魯迅 (*наст. имя* Чжоу Шу-жэнь 周樹人;1881–1936) 112, 115, 345, 355, 371, 391, 392, 394, 603, 678, 730, 846, 896
Лу Синь-юань* 陸心源 (1834–1894)
Лу Си-син* 陸四星 (кон. XVI — нач. XVII в.)
Лу Тань-вэй 陸探微 (ум. ок. 485) 105, 108, 111, 561
Лу Хань 陸翰 (Лу Шао-чжэн 陸少徵; XVII в.) 842
Лу Хуй* 陸恢 (1851–1920)
Лу Цзин-жо 陸鏡若 (XX в.) 386
Лу Чжи 陸治 (1496–1576) 734
Лу Ши 陸石 (род. 1920) 47
Лу Ши-дао 陸師道 (ок. 1517 – 1580) 661, 794
Лу Ши-жэнь* 陸士仁 (кон. XVI — нач. XVII в.)
Лу Ши-хуа* 陸時化 (1714–1789)
Лу Шэнь* 陸 深 (1477–1544)
Лу Юй-цин* 陸愚卿 (2-я пол. XVIII — нач. XIX в.)
Лу Ю 陸游 (У-гуань 務觀, *прозв.* Фан-вэн 放翁; 1125–1210) 463, 603
Лу Юй 陸羽 (Лу Хун-цзянь 陸鴻漸, *прозв.* Цзинлин-цзы 竟陵子, Саннин-вэн 桑苧翁, Дунганцзы 東岡子; 733–804) 262, 454, 457–458, 747
Лу Янь-шао 陸儼少 (1909–1993) 47
Лэй Фэн 雷鋒 (1940–1962) 397, 567
Лэй-цзу 雷祖 (*миф.*) 284
Лэн Мэй* 冷枚 (XVIII — нач. XVIII в.)
Лю Бан *см.* Гао-цзу (дин. Хань)
Лю Бань-нунь 劉半農 (*наст. имя* 劉复; 1891–1934) 385
Лю Бао-ло 劉保羅 (1097–1941) 388
Лю Бэй (Сань-го, Шу) 劉備 (прав. 221–223) 903
Лю Го-сун 劉國松 (род. 1932) 47
Лю Гун-цюань 柳公權 (*прозв.* Чэн-сюань 誠懸; 778–865) 128, **632**, 665, 701, 856
Лю Да-линь 劉達臨 (XX–XXI вв.) 847
Лю Дао-чунь 劉道醇 (X — нач. XI в.) 139, 560, 566, 816
Людовик XIV (1638–1715) 272, 584, 757, 882, 883
Людовик XVI (1754–1793) 585
Людовик XV (1710–1774) 324,882
Лю Дэ-хай 劉德海 (XX в.) 338
Лю Дэ-шэн 劉德升 (147–189) 26, 128, 837, 870
Люй Бань 呂班 (1913–1976) 415
Люй Вэнь-ин 呂文英 (1421–1505) 842
Люй Дун-бинь 呂洞賓 (*миф.*) 267, 515
Люй-хоу 呂后 (Люй Чжи 呂雉, Люй Э-сюй 呂娥姁; 241–180 до н.э.) 806
Люй Цзи 呂紀 (Люй Тин-чжэнь 呂廷振, Люй Тинсунь 呂廷孫, *прозв.* Лэ-юй 樂愚/漁; род. 1477) 529, 842
Люй Цзи 呂驥 (род. 1909) 336–338
Люй Шоу-кунь 呂壽琨 (1919–1975) 47
Лю Кай-цю 劉開渠 (1904–1993) 46
Лю Лин 劉伶 (225?–280?) 830
Лю Се 劉勰 (Янь Хэ 彦和; ок. 465 — 520/539) 133, 138
Лю Си 劉熙 (ум. 329?) 134–135
Лю Синь 劉歆 (Лю Цзы-цзюнь 劉子駿, Лю Сю 劉秀, Лю Ин-шу 劉穎叔; 53/46 до н.э. — 23 н.э.) 23, 379
Лю Си-цзай 劉熙載 (1813–1881) 172
Лю Сун-нянь 劉松年 (дин. Юж. Сун) 454–455
Лю Сян 劉向 (Лю Гэн-шэн 劉更生, Лю Цзы-чжэн 劉子政; 77–6 до н.э.) 464, 564, 846
Лю Хай 劉海 (Лю Хар 劉海兒, Лю Хай-чжань/чань 劉海蟾) 46, 207, 238, 248, 508, 514, 516, 517, 676, 677
Лю Хай-су 劉海粟 (1896–1994) 47
Лю Хар *см.* Лю Хай
Лю Цзян 劉江 (род. 1926) 47
Лю Ци-цин 柳耆卿 (XI в.) 802
Лю Чжао (кон. III — нач. IV вв.) 135
Лю Чжун-пин劉仲平 (XX в.) 395
Лю Чжэн-цю (XX в.) 402
Лю Шао-ци 劉少奇 (1898–1969) 410
Лю Ши-кунь 劉詩昆 (род. 1939) 337, **647**
Лю Шу-ган 劉樹綱 (род. 1940) 400, 500
Лю Шунь 劉順 (род. 1950) 47
Лю Шэн 劉勝 (Чжуншань Цзин-ван 中山靖王; ум. 113 до н.э.) 118, 647, 648, 886
Лю Э 劉鶚 (Лю Те-юнь 劉鐵雲; 1857–1909) 583
Лю Юн 劉墉 (Чун-жу 崇如, *прозв.* Ши-ань 石庵, Цин-юань 青原Дун-у 東武, Жигуаньфэн-даожэнь 日觀峰道人, Мин-хуа 溟華, Му-ань 木庵, Сян-янь 香巖, Ши-ань 石庵, *титул* Вэньцин-гун 文清公; 1719–1803/1804/1805) 44, **648**, 649, 725
Лю Юн 柳永 (Лю Сань-бянь 柳三變, Лю Цзинчжуан 柳景莊, Лю Ци-цин 柳耆卿; ок. 987 — ок. 1053) 802
Лян Дин-мин 梁鼎銘 (1898–1959) 46
Лян Кай 梁楷 (*прозв.* Лян Фэн-цзы 梁瘋子; XII–XIII вв.) 41, 106, 108, 168, 169, 179, 180, 484, **649**, 708, 798
Лян Кэ-сян 梁克祥 (XX в.) 344
Лян Лин-цзань 梁令瓚 (VIII в.) 560

Лян Сы-чэн. 梁思成 (1901–1972) 652
Лян У-ди *см*. У-ди (дин. Лян)
Лян Хань-гуан 梁寒光 (1917–1989) 392
Лян Цзю-тин 梁巨廷 (род. 1945) 47
Лян Ци-чао 梁啟超 (1873–1929) 46, 336, 385, 649
Лян Чэнь-юй 梁辰魚 (Лян Бо-лун梁伯龍, *прозв*. Сяобай 少白, Чоучи-вайши仇池外史; 1509?–1581?) 362
Ляо Бэнь 廖奔 (XX–XXI в.) 374
Ляо Чэн-чжи (1908–1983) 410

Ма Бэнь 馬賁 (2-я пол. XI — нач. XII в.) 658
Ма-ван 馬王 (*миф*.) 508, 683
Ма Гун-сянь 馬公顯 (XII в.) 658
Ма Дэ-шэн 馬德升 (род. 1952) 47
Майтрейя (*кит.* Милэ彌勒) 117, 179, 181, 182, 188–190, 194, 269, 437, 576, 577
Ма Куй 馬逵 (XII в.) 658
Ма Кэ 馬可 (род. 1909) 337, 372, 392, 397
Ма Линь 馬麟 (дин. Юж. Сун) **655**, 656, 822
Малявин В.В. (род. 1950) 144, 482
Ма Лянь-лян 馬連良 (1901–1966) 725
Манджушри, *кит.* Вэньшу(шили) 文殊(師利) 42, 578
Мануэль де Аготе (Manuel de Agote, 1775–1803) 530
Мань Тао 满濤 (XX в.) 394
Мао Дунь 矛盾 (*наст. имя* Шэнь Янь-бин 沈雁冰; 1896–1981) 386, 394, 415
Мао Цзэ-дун 毛澤東 (1893–1976) 22, 46, 74, 207, 208, 214, 372, 373, 391, 392, 397, 398, 401, 402, 410, 413, 425, 426, 442, 567, 581, 603, 612, 652, **656**, 657, 730, 731, 747, 838, 840, 841, 895
Мао Ци-лин* 毛奇齡 (1622–1716)
Мао Юань 茅沅 (род. 1926) 392
Мао Юань-и 茅元儀 (1594–1640/1641) 436
Мара (*кит.* Моло 魔羅, Мо-ван 魔王) 193
Мариньи (1727–1781) 585
Маркиз И *см*. Хоу И
Ма Син-цзу 馬興祖 (1131–1162) 458, 658
Ма Сы-цун 馬思聰 (1912–1987) 336, 337, **657**
Ма Сюэ-ли 馬學禮 (1715–1790) 696
Ма-Ся 馬夏 *см*. Ма Юань, Ся Гуй
Матисс Анри (1869–1954) 205
Махастхамапрапта (*кит.* Да-ши-чжи) 577
Ма Чжун-цзюнь 馬中駿 (род. 1957) 400, 500
Ма Ши-жун 馬世榮 (XII в.) 658
Ма Юань 馬遠 (Ма Яо-фу 馬遙父, *прозв*. Цинь-шань 欽山; 1190–1225/1279) 25, 40, 149, 155, 534, 569, 573, 615, 618, 655, **658**, 660, 664, 680, 706, 714, 723, 743, 750, 758, 795, 798, 822, 841, 888
Ма Янь-сян 馬彦祥 (1907–1988) 389, 390, 759, 873, 899
Мейджор, братья (Major, E.; 1841–1908; Major F.) 583
Мейерхольд В.Э. (1874–1940) 389, 400, 552, 678
Мейтус Ю. (1903–1997) 400
Меншиков А.Д. (1673–1729) 272, 470
Меньшиков Л.Н. (1926–2005) 477
Мерсен М. (Mersenne M; 1588–1648) 335
Ми Вань-чжун 米萬鈡 (1570–1628) 811
Микеланджело (Michelangelo; 1571–1610) 179, 215
Милэ *см*. Майтрейя
Мин-ди (дин. Зап. Цзинь) 明帝 (прав. 227–239) 624
Мин-ди (дин. Хань) 明帝 (58–75) 178
Минь Чжэнь* 閔貞 (1730 — после 1788)
Ми Фу 米黻 (Ми Фу/Фэй 米芾, Юань-чжан 米元章, *прозв*. Хайюэ-вайши 海岳外史, Сянъян-маньши 襄陽漫士; 1051/1052–1107/1109) 40, 83, 122, 129, 155, 167,175, 177, 482, 532, 536, 537, 540, 545–547, 551, 570, 603, 604, 658, **663**–666, 667, 680, 697, 701, 708, 711, 712, 734, 757, 762, 764, 783, 788, 798, 811, 821, 830, 837, 854, 872, 888, 897
Ми Фэй *см*. Ми Фу
Ми Хань-вэнь* 米漢雯 (XVII в.)
Ми Ю-жэнь 米友仁 (Инь-жэнь 尹仁, Юань-хуй 元暉, Ху-эр 虎兒, *прозв*. Ланьчжо-лаожэнь 懶拙老人; 1074/1086 –1151/1153/1165) 167, 546, 570, 658, 663, 665, **666**, 667, 680, 712, 734, 788, 821, 854, 888
Мор Томас (More Thomas; 1478–1535) 362
Мо Ши-лун 莫是龍 (1537–1587) 167, 474
Му-ван 穆王 (прав. ок. 947 — 928 до н.э.) 376, 742
Му-ди (дин. Вост. Цзинь) 穆帝 (Сыма Дань 司馬聃; прав. 345–361) 877
Мулань 木蘭 (*лит*.) 677
Му Ци 牧谿 (Му-ци; 1181/1210–1250/1281) 41, 169, 215, 484, 664, **674**–677, 798, 887, 901
Мэй Лань-фан 梅蘭芳 (1894–1961) 337, 368, 371, 372, 496, 501, **677**, 678, 771, 772, 855
Мэй Цин 梅清 (Юань-гун 遠公, Жунь-гун 潤公, Юань-гун 淵公, *прозв*. Лаоцюй 老瞿, Мэйчи 梅痴, Сюэлу 雪廬, Фаньфу 凡父, Цюйсин 瞿硎, Цюйсин-шаньжэнь 瞿硎山人, Цюйшань 瞿山, Цюй-шаньжэнь 瞿山人; 1623–1697) 44, 698, 754, 859
Мэн Си-цзюэ 孟锡珏 (Мэн Шуан-юй 孟双玉; 1875–?) 505–506
Мэн Тянь 蒙恬 (ум. 210 до н.э.) 123, 804
Мэн Цзин-хуй 孟京輝 (род. 1964) 500, **678**
Мэн-цзы 孟子 (Мэн Кэ 孟軻; 372–289 до н.э.) 461–462
Мэн Чао 孟朝 (XX в.) 397
Мэн Юань-лао 孟元老 (ок. 1090–1150) 377
Мяо Цзя-хуй 繆嘉蕙 (Мяо Су-юнь 繆素筠, *прозв*. Нань Дянь Су-юнь 南滇素筠; раб. кон. XIX — нач. XX в.) **679**

На Шэн-хуа 那勝華 (XX в.) 121
Не Эр 聶耳 (1912–1935) 336, **680**, 730
Нидэм Дж. (Needham J., *псевд*. Холореншоу Г., *кит.* Ли Юэ-сэ; 1900–1995) 313, 409, 741
Ни И-дэ 倪貽德 (1901–1970) 112
Ни Ин 倪瑛 (XVII в.) 760
Никитин Л.А. (1896–1942) 475
Нин-цзун (дин. Юж. Сун) 寧宗 (Чжао Ко 趙擴; прав. 1194–1224) 655, 658, 712
Ни Цзань 倪瓚 (Ни Юань-чжэнь 倪元鎮, *прозв*. Юнь-линь 雲林, Юньлинь-цзы 雲林子, Юньлинь-сяньшэн 雲林先生, Юньлинь-саньжэнь 雲林散人, Дунхай Цзань 東海瓚, Жухуань-цзюйши 如幻居士, Лань-даожэнь 嬾道人,

Лань-цзань 嬾瓚, Ни-юй 倪迂, Сиюань-лан 奚元朗, Сяосянь-сяньцин 蕭閑仙卿, Цзинмин-цзюйши 淨名居士; 1301–1374) 25, 42, 95, 104, 154, 159, 165, 534, 551, 573, 621, 680, 495, 697, 698, 702, 706, 708, 715, 717, 734, 737, 745, 749, 788, 790, 820, 884, 900
Ни Юань-лу* 倪元璐 (1593–1644)
Ньюхоф Йохан (Nieuhof Johan; 1618–1672) 407
Ню-ван 牛王 (*миф.*) 508
Нюй-ва 女媧 (Нюй-гуа, *миф.*) 346, 577, 592, 654
Ню Ши-хуй* 牛石慧 (1625–1672)
О'Нил Ю. (O'Neill; 1888–1953) 387, 400, 404, 765
Образцов С.В. (1901–1992) 29, 52, 377, 380, 496
Ольденбург С.Ф. (1863–1934) 471, 476, 579
Орбели И.А. (1887–1961) 471
Островский А.Н. (1823–1886) 389, 712
Оу Вэй 歐威 (ок. 1936 — 1973) 427
Оу Цзы-мин 歐子明 (XVI–XVII вв.) 810
Оуян И-бин 歐陽逸冰 (род. 1941) 402
Оуян Сюнь 歐陽詢 (Оуян Синь-бэнь 歐陽信本; 557–641) 38, 122, 125, 128, 129, 545, 665, **687**, 852, 857, 872, 877, 888, 897
Оуян Сю 歐陽修 (Оуян Юн-шу 歐陽永淑, Вэнь-чжун 文忠, *псевд*. Цзуй-вэн 醉翁, Лю-и цзюй-ши 六一居士; 1007–1072) 550, 588, 791
Оуян Тун 歐陽通 (VII в.) 896
Оуян Чжун-ши 歐陽中石 (род. 1928) 47
Оуян Юй-цянь 歐陽予倩 (1889–1962) 343, 368, 371, 386, 387, 389–391, 396, 399, 405, 501, 718, 730, 828
Ошанин И.М. (1900–1982) 697, 744
Панкратов Б.И. (1892–1979) 475
Пан Сюнь-цин 龐熏琹 (1906–1985) 112
Панци Дж. (Panzi G., *кит*. Пань Тин-чжан 潘廷璋; 1771–1811) 584
Пань Гун-шоу* 潘恭壽 (1741 — после 1800)
Пань Тянь-шоу 潘天壽 (1897–1971) 46, 109, 132, 202, 204, 205, 209, **689**, 715
Петр I (1672–1725) 272, 470
Пикассо Пабло (1881–1973) 205
Поло Марко (1254–1324) 62, 77, 310, 625
Померанц Г.С. (род.1918) 152
Попов А.Ф. (1828–1870) 662
Попов-Татива Н.М. (1883–1937) 475
Поццо Андреа (Pozzo Andrea; 1642–1709) 596, 597
Прокофьев С.С. (1891–1953) 345
Пропп В.Я. (1895–1970) 160, 161
Пуаро Л. де (L. de Poirot, *кит*. Хэ Цин-тай 賀清泰; 1770–1814) 584
Пудовкин В. (1893–1953) 400, 500, 501
Пу И 溥儀 (1906–1967) 785
Пу Сун-лин 蒲松齡 (*псевд*. Ляо Чжай 聊齋; 1640–1715) 384, 437, 464
Пу Фэн 蒲風 (*наст. имя* Хуан Жи-хуа 黃日華; 1911–1943) 616
Пу Хуа* 蒲華 (1834–1911)
Пуччини Дж. (Puccini. G.; 1858–1924) 397
Пэн Дэ-хуай 彭德懷 (1898–1974) 373
Пэн Нянь 彭年 (1505–1566) 661, 794

Разумовский К.И. (1905–1942) 473–474, 509
Ратнасамбхава (*кит.* Бао-шэн жулай) 194
Риччи М. (Ricci M., *кит.* Ли Ма-доу 利瑪竇; 1552–1610) 598, 833
Ругендас-старший Г.Ф. (Rugendas; 1666–1742) 585
Румянцев Н.П. (1754–1826) 472

Са Ду-ла 薩都拉 (Са Ду-цы 薩都剌; Са Тянь-си 薩天錫, *прозв*. Чжи-чжай 直齋; 1272–1355 / 1300?–1355?) 802
Салливэн М. (Sullivan M.; XX в.) 757
Сальвета (XIX в.) 270
Салюсти Ж.-Д. (Sallusti/Salusti J.-D., Домаскен, *кит*. Ань Дэ-и 安德義) 513, 584–585
Самантабхадра (*кит.* Пусянь-пуса 普賢菩薩) 42, 180, 191, 199
Самосюк К.Ф. (род. 1938) 473, 478–480
Сарду В. (Sardou V.; 1831–1908) 385
Сартр Ж.-П. (Sartre J.-P.; 1905–1980) 404
Се 契 592
Се Дао-юнь 謝道慍 (IV в.) 668
Сезанн П. (Cézanne P.; 1839–1906) 822
Се Лин-юнь 謝靈運 (*титул* Канлэ-гун 康樂公, *прозв*. Се-кэ 謝客; 385–433) 355, 538, 815
Семанов В.И. (род. 1933) 679
Се Сунь 謝蓀 (*прозв*. Далин 大令) 778
Се Те-ли 謝鐵驪 (род. 1925) 415, 616
Се Тянь 謝添 (1914–2003) 415
Се Тяо 謝朓 (Сюань-хуй 玄暉; 464–496) 603
Се У-чжи 謝五知 (XX в.) 849
Се Хэ 謝赫 (479–502) 25, 36, 108, 133, 137–139, 141, 159, 165, 474, 607, 727, 766
Се Цзинь 謝晉 (1923–2008) 415, 417, **694**
Се Ши-чэнь* 謝時臣 (1487 – после 1567)
Си-ван-му 西王母 (*миф.*) 120, 376, 565, 654, 799
Си Ган 奚岡 (Чунь-чжан 純章, *прозв*. Дунсинь-сяньшэн 冬心先生, Дунхуа-аньчжу 冬花庵主, Де-е-цзы 蝶野子, Ло-кань 蘿龕, Локань-вайши 蘿龕外史, Мэн-даоши 蒙道 士, Мэнцюань-вайши 蒙泉外史, Саньму-цзюйши 散木居士, Си-даоши 奚道 士, Те-шэн 鐵生, Хэчжу-шэн 鶴渚生; 1746–1803) 694–695
Сиддхарта Гаутама *см*. Будда
Симонов К. (1915–1979)
Син Тун 邢侗 (Цзы-юань 子原, *прозв*. Лайлишэн 來離生; 1551–1612) 43, **697**, 811
Синь Фэн-ся 新鳳霞 (1927–1988) Z
Синь Цзя-сюань 辛稼軒 (1140–1207) 802
Сирен О. (Siren O.; 1879–1966) 49, 538, 539, 542, 557, 650, 661, 679, 697, 715–717, 744, 820, 893
Ситатара 195
Си фужэнь 郗夫人 (IV в.) 877
Скиппер К. (Schipper K.M.; XX в.) 380
Скородумов Н.В. (ум. 1947) 486–487
Соколов С.Н. (Соколов-Ремизов С.Н.) (род. 1931) 171, 203, 547
Сопер А. (Soper A.; XX в.) 860
Софокл (496–442 до н.э.) 400
Со Цзин 索靖 (239–303) 856
Станиславский К.С. (1863–1938) 400, 552, 678, 712
Стейнбек Д. (Steinbeck; 1902–1968) 404
Стриндберг А. (Strindberg; 1849–1912) 387
Строганов А.С. (1733–1811) 530
Стужина Э.П. (1931–1974) 487

Су Дун-по 蘇東坡 *см*. Су Ши
Су Жо-лань *см*. Су Хуй
Сун Бо-жэнь 宋伯仁 (1-я пол. XIII в.) 669
Сун Гуан 宋廣 (Чан-и 昌裔; 2–я пол. XIV в.) 698
Сун Кэ 宋克 (Сун Чжун-вэнь 仲温, *прозв*. Нань-гуншэн 南宮生; 1327–1387) 43, **698**, 699, 856
Сун Ло* 宋犖 (1634–1713)
Сун Суй 宋璲 (Сун Чжун-хэн 宋仲珩; 1344–1380) 698
Сун Сюй* 宋旭 (1525 — после 1606)
Сун-цзы Гуань-инь 送子觀音 195
Сун Цин-лин 宋慶齡 (1893–1981) 537
Сун Чжи-ди 宋之的 (*наст. имя* Сун Жу-чжао宋汝昭; 1914–1956) 389–391, **699**, 700, 765, 899
Сун Чунь-фан 宋春舫 (1892–1938) 386, 387
Сунь Вэй-ши 孫維世 (1921–1968) 398
Сунь Го-тин 孫過庭 (Сунь Цянь-ли 孫虔禮; 648–703) 129, 649, **700**, 872
Сунь И-жан 孫詒讓 (Сунь Чжун-жун 孫仲容, *прозв*. Чжоуцин 籀廎; 1848–1908) 596
Сунь И 孫逸 (У-и 無逸, *прозв*. Шулинь 疏林; XVII в.) 697
Сунь Кай-ди 孫楷第 (1898–1986) 29, 380
Сунь Лун 孙隆/龍 (Сунь Тин-чжэнь 孙廷振, *прозв*. Дучи 都痴; XV в.) 26
Сунь Лу-тан 孫祿堂 (Сунь Фу-цюань 孫福全; 1861–1920) 697, 721
Сунь У-кун 孫悟空 (*лит.*) 771, 774
Сунь Цзюй-сянь 孫菊仙 (*наст. имя* Сунь Лянь 孫濂; 1841–1931) 771
Сунь Цюань 孫權 (Да-ди 大帝; прав. 229–252) 685, 903
Сунь Шао-цюнь 孫紹群 (XX в.) 121
Сунь Юй 孫瑜 (1900–1996) 393, 412, 415, 426, **701**
Сунь Ят-сен 孫中山 (Сунь Чжун-шань, *наст. имя* Сунь Вэнь 孫文; 1866–1925) 461, 875
Сун Юй 宋玉 (кон. III — 1-я пол. II в. до н.э.) 342
Су-нюй 素女 847
Су Сяо-сяо 蘇小小 (V в.) 802
Су Хань-чэнь 蘇汗臣 (? — ок. 1167) 40, 827
Су Хуй 蘇蕙 (Су Жолань 蘇若藍; 1-я пол. IV в.) 484
Су Цзин 素靖 (239–303) 698,708
Су Чжи-по 蘇祗婆 (VI в.) 332
Су Чэ 蘇轍 (*вар*. Су Чжэ; 1039–1112) 125, 545
Су Ши 蘇軾 (Су Дун-по 蘇東坡, Цзы-чжань 子瞻, *прозв*. Дунпо-цзюйши 東坡居士, Сюэ-тан 雪堂, Хэ-чжун 和仲; 1037–1101) 25, 40, 58, 89, 98, 104, 125, 129, 140, 142, 144, 154, 455, 474, 540, 541, 545–548, 557, 570, 572, 588, 648, 663–665, 671, **701**, 702, 711, 715, 717, 734, 751, 757, 762, 764, 802, 854, 901
Су Шу-ян 蘇叔陽 (род. 1938) 404
Сыкун Ту 司空圖 (837–908) 166, 472
Сыма Сян-жу 司馬相如 (ок. 179 – ок. 117 до н.э.) 134, 466, 621
Сыма Цянь 司馬遷 (Сыма Цзы-чжан 司馬子長; 135–87/86 до н.э.) 23, 55, 135, 379, 405. 410, 467, 506, 636–642, 791, 846
Сычёв В.Л. (род. 1940) 204, 206, 209, 484, 487
Сюань-ди 宣帝 (Чэнь Сюй陳頊; прав. 569–582) 903
Сюань-дэ 宣德 (Сюань-цзун 宣宗; прав. 1426–1435) 265, 318, 529, 705, 742,
Сюань-тун宣統 (1909–1911) 321
Сюань-хэ *см*. Чжао Цзи
Сюань-цзан 玄奘 (Сюань-цзан фа ши 玄奘法師; 596–664) 519, 852
Сюань-цзун (дин. Мин) см. Сюань-дэ
Сюань-цзун (дин. Тан) 玄宗 (Ли Лун-цзи 李隆基, Мин-хуан 明皇; прав. 712–756) 29, 349, 358, 434, 531, 588, 617, 742, 752, 801, 814, 830
Сюй Бань-мэй 徐半梅 (XX в.) 386
Сюй Бин 徐冰 (род. 1955) 47, 212–213
Сюй Бэй-хун 徐悲鴻 (1895–1953) 46, 105, 112, 201–202, 204, 205, 209, 474, 479, 586, 609, **707**, 785
Сюй Вэй 徐渭 (Вэнь-цин 文清, Вэнь-чан 文長, *прозв*. Байсянь-шаньжэнь 白鵾山人, Сюэюэ-шаньжэнь 雪月山人, Тяньчи 田池, Тяньчи-шаньжэнь 田池山人, Тяньчи-шусянь 田池漱仙, Тяньшуйюэ 田水月, Цзиньлэй-шаньжэнь 金壘山人, Цинтэн-даожэнь 青藤道人, Цинтэн-даоши 青藤道士, Цинтэн-лаожэнь 青藤老人, Чжифу-шаньжэнь 之罘山人, Эби-шаньнун 鵝鼻山儂; 1521–1593) 43, 104, 144, 363, 540,**707**–709, 711, 734, 744, 811, 812, 825, 854
Сюй-гу 虛谷 (1824–1896) 45
Сюй Дао-нин 許道寧/甯 (970?–1052) **709**, 710, 821
Сюй Си 徐熙 (X в.) 40,143, 153, 166, 530, 667, 668, **710**, 711, 726, 789, 824, 893
Сюй Сюань 徐鉉 (X в.) 790
Сюй Сяо-мин 徐小明 (XX в.) 429
Сюй Сяо-чжун 徐曉鍾 (род. 1928) **712**
Сюй Хао 徐浩 (703–782) 701, 905
Сюй Хэ-цзы 許和子 (VIII в.) 333, 667
Сюй Чжэнь-цин 徐禎卿 (Чан-гу 昌穀, Чан-го 昌國; 1479–1511) 704
Сюй Чун-сы 徐崇嗣 (XI в.) 166, 711,893
Сюй Чу* 許初 (раб. сер. XVI в.)
Сюй Шэнь 許慎 (ок. 58 — ок. 147) 26, 133, 162, 341
Сюй Ю-чжэнь 徐有貞 (1407–1472) 838
Сюн Сяо-мин 熊小明 (XX–XXI вв.) 760
Сюн Фо-си 熊佛西 (1900–1985) 386, 387, 389
Сюнь-цзы 荀子 (Сюнь Куан荀況, Сюнь 荀 (Сунь 孫) Цин 卿; 313/298 — 238/215 до н.э.) 468
Сюэ Вэй 薛偉 (XX в.) 338
Сюэ Сун 薛松 (род. 1965) 840
Сюэ Цзи 薛稷 (ок. 630/ 648? — 680/713?) 852
Сюэ Яо 薛曜 (раб. 680–710) 852
Ся Вэнь-янь 夏文彦 (XIV в.) 798
Ся Гуй 夏珪 (Южс. Сун, У-дай) 40, 107, 569, 615, 618, 655, 660, 664, 680, **712**–714, 723, 743, 758, 798, 841, 873, 888
Сян Дэ-синь 項德新 (ок. 1580 — после 1665) 716
Сян Куй* 項奎
Сян Му 項穆 (XVI в.) 175
Сян Сю 向秀 (227–272) 830
Сян Шэн-мо 項聖謨 (Сян Кунчжан 項孔彰, *прозв*. Боцзы 伯子, Гусюй-шаньцяо 古胥山樵, Даюшаньжэнь 大酉山人, И 逸, Ифу 逸父, И-цзюйши 逸居士, Иань 易庵, Иань-даожэнь 易庵道人, Июйчжай-чжужэнь 疑雨齋主人, Ляньтан-

цзюйши 蓮塘居士, Сунтао-саньсянь 松濤散仙, Сюй-шаньцзяо 胥山樵, Туняо-соу 兔烏叟, Цуньцунь-цзюйши 存存居士, Яньбо-дяоту 煙波釣徒, Яньюйлоубяньдяоао-кэ 煙雨樓邊釣鰲客; 1597–1658) 716
Сянь-ди (дин. Хань) 獻帝 (Лю Се 劉協; прав. 190–220) 763
Сянь Син-хай 冼星海 (1905–1945) 336, 616, **714**
Сяньюй Шу 鮮于樞 (Бай-цзи 伯机, *прозв.* Куньсюэ-(шаньмин) 困學 (山民), Цзичжи-лаожэнь 寄直老人; 1246/57? — 1302) 715, 905
Сян Юань* 項源 (2-я пол. XVII — 1-я пол. XIX в.)
Сян Юань-бянь 項元汴 (Цзы-цзин 子京, *прозв.* Молинь 墨林, Молинь-вайши 墨林外史, Молинь-тан 墨林堂, Молинь-цзы 墨林子, Молинь-цзюйши 墨林居士, Молинь-чжужэнь 墨林主人, Молинь-шаньжэнь 墨林山人, Молинь-шэн 墨林生, Сянъянь-цзюйши 香嚴居士, Туймичжай-чжужэнь 退密齋主人, Хуэйцюань-шаньцзяо 惠泉山樵, Цзинъиньань 淨因菴, Цзинъиньань-чжужэнь 淨因菴主人, Цзыцзин-фу 子京父, Циюань-аоли 漆園傲吏, Шуцзы 叔子, Юаньян-хучжан 鴛鴦湖長; 1525–1590) 661, **715**, 716, 794
Сяо Вэнь-ди (471–499) 577
Сяо Ган 蕭綱 (Цзянь-вэнь-ди; прав. 550–551) 668
Сяо И 蕭翼 (VII в.) 904
Сяо Сунь 萧孫 (1883–1944) 46
Сяо У-ди (140–86 до н.э.) 636
Сяо Хуан 蕭愰 (2–я пол. VIII — нач. IX в.) 671
Сяо Цзи 蕭績 (Наньканцзянь-ван 南康簡王; ум. 529) 522
Сяо Цзинь (502–557) 71
Сяо Чжао 篇照 (XII в.) 40
Сяо Ю-мэй 蕭友梅 (1884–1940) 336, 616
Сяо Юнь-цун 蕭雲從 (1596–1674) 44
Сяо Янь *см.* У-ди (дин. Лян)
Ся Янь 夏衍 (*наст. имя* Шэнь Най-си, Шэнь Дуань-сянь 1900–1995) 388–391, 394, 396, 398, 426, 498, 502, 699, **717**, 718, 730, 778, 779, 786

Таиров А.Я. (1885–1950) 678
Тай-цзу (дин. Мин) 太祖 (Чжу Юань-чжан 朱元璋; прав. 1368–1399) 43, 351, 435, 534, 705, 810, 859
Тай-цзун (дин. Тан) 唐太宗 (Ли Ши-минь 李世民; прав. 626–649) 349, 463, 607, 657, 687, 852, 863, 876, 877, 888, 902
Тайшань 泰山 384
Тан Инь 唐寅 (Тан Цзы-вэй 唐子畏, Тан Цзэюань 唐解元, *прозв.* Боху/Байху 伯虎, Луготан-шэн 魯國唐生, Люжу-цзюйши 六如居士, Таохуа-аньчжу 桃花庵主, Таочань-сяньли 逃禪僊吏; 1470–1524) 43, 161, 548, 551, 660, 661, 704, 716, **723**–725, 734, 744, 760, 793, 809, 849, 873
Тан И-фэнь 湯貽汾 (Тан Янь-и 湯岩儀, *прозв.* Жовэн 若翁, Жо-и 若儀, Лао-юй 老雨, Лунгунциньинь 龍公琴隱, Циньинь-даожэнь 琴隱道人, Цо-даожэнь 錯道人, Чжоу-вэн 粥翁, Шаньвай-шаньжэнь 山外山人, Шику-чжужэн 師堀主人, Юй-шэн 雨生, *титул* Чжэнь-минь 貞愍; 1778–1853) 670
Тан Сянь-цзу 湯顯祖 (Тан И-жэн 湯義仍, *прозв.* Хай-жо 海若, Цинъюань-даожэнь 清遠道人; 1550–1616) 357, 362–366, 497
Тан Тай-цзун *см.* Тай-цзун (дин. Тан)
Тан Хуай-цю 唐槐秋 (1898–1954) 387–389
Тань Дун 譚盾 (XX в.) 338
Тань Синь-пэй 譚鑫培 (Тань Цзинь-фу 譚金福, Тан Цзинь-пэй 譚金培, *псевд.* Сяо Цзяо-тянь 小叫天; 1847–1917) 369, 370, **725**, 887
Тань Цзэ-кай 谭澤闓 (1889–1947) 725
Тань Янь-кай 譚延闓 (Тань Цзу-ань 譚祖安, Тан Цзу-аньl譚祖庵, *прозв.* У-вэй 無畏, Це-чжай 切齋; 1876–1930) 46, **725**, 761
Тао Гу 陶谷 (903–970) 468
Тао Дэ-чэнь 陶德辰 (XX в.) 428
Тао-те 饕餮 (*миф.*) 238
Тао Цзун-и 陶宗儀 (XIV в.) 409
Тао Ци* 陶淇 (1814–1865)
Тао Юань-мин 陶淵明 (Тао Цянь 陶潛; IV — нач. V в.) 266, 605, 795, 798, 860
Тарантино Квентин (Tarantino Quentin; род. 1963) 543
Тара *см.* Гуань-инь
Товстоногов Г.А. (1915–1989) 400
Толстой Л.Н (1828–1910) 386, 387, 730
Томачелли Н. (Tomacelli N.; XVIII в.) 584
Томпсон Э. (Thompson E.; род. 1959) 429, 601
Третьяков С.М. (1892–1939) 52, 403, 496, 501
Тун-чжи 同治 (Му-цзун 穆宗; прав. 1862–1874) 321
Тургенев И. (1818–1968) 387
Тянь-ван 天王 (*миф.*) 188, 189
Тянь Хань 田漢 (1898–1968) 386–391, 396–399, 410, 426, 498, 499, 501,718, **730**, 731, 759, 765, 779, 786, 828
Тянь Чжуан-чжуан 田壯壯 (род. 1952) 419

Уайльд О. (Wilde O.; 1854–1900) 387–389, 730, 759, 765
У Бинь 吴彬 (XVII в) 760
У-ван (дин. Чжоу) 武王 (прав. 1046–1043 или 1127/1121–1124/1115 до н.э.) 330, 347, 376, 433, 656, 805
У Вэй 吳偉 (У Ши-ин 吳士英/世英, *прозв.* Луфу 魯夫, Сяосянь 小仙/小僊, Цывэн 次翁; 1459–1508) 43, 842
У Вэй-е* 吳偉業 (1609–1671)
У Вэнь-гуан 吳文光 (XX в.) 338
У Гуань-чжун 吳冠中 (род. 1919) 47, 201, 204, 206, 208, 209, 214
У Дао-цзы 吳道子 (*наст. имя* У Дао-сюань 吳道玄; 685?–758/792?) 25, 38, 105, 106, 168, 179, 531, 603, 604, 606, 607, 663, 671, 726, **731**–733, 735, 755, 815, 841
У Да-чэн 吳大瀓 (У Чжи-цзин 吳止敬, У Цин-цин 吳清卿, *прозв.* Хэнсюань恒轩; 1835–1902) 44, 127, **733**
У-ди (дин. Зап. Цзинь) 武帝 (Сыма Янь 司馬炎; прав. 265–290) 903
У-ди (дин. Лян) 武帝 (Сяо Янь 蕭衍; прав. 502–549) 557, 606, 763
У-ди (дин. Сев. Чжоу) 武帝 (Юй Вэнь-юн 宇文邕; прав. 561–578) 903

丙

У-ди (дин. Хань) 武帝 (Хань У-ди 漢武帝, Лю Чэ 劉徹; прав. 141–87 до н.э.) 29, 56, 133, 376, 379, 405, 406, 598, 648, 800
У-ди (дин. Южн. Ци) 武帝 (прав. 483–494) 522
У-дин 武丁 (XIII–XII вв. до н.э.) 227, 289
У Дун-фа* 吳東發 (1747–1803)
У Жун-гуан* 吳榮光 (1773–1843)
У И-гун吳貽弓 (род. 1938) 417
У Куань 吳寬 (У Юань-бо 吳原博, *прозв.* Юйянь-тинчжу 玉延亭主; 1435–1504) 43, **734**
Уланова Г.С. (1909/10–1998) 353
У Ли吳歷 (У Юй-шань吳漁山, У Ци-ли 吳啟歷, *прозв.* Моцзин-даожэнь 墨 井道人, Моцзин-цаотан 墨井草堂, Таоси-цзюйши 桃溪居士, Юйшань-цзы 漁山子, Янь-лин 延陵; 1632–1718) 44, 789
У Лян 武梁 (147–167) 120
У Минь-шу (1805–1873) 22
Уорхол Энди (1928–1987) 543
У Сяо-бан 吳曉邦 (1906–1994) 343, 352, 354
У Тянь-мин 吳天明 (род. 1939) 418
У Фань 吳凡 (род. 1924) 47
У Фа-сян 吳發祥 (У Ло-сюань, род. 1579) 760
У Хань 吳晗 (1909–1969) 373–374, 397, 567
У-хоу *см.* У Цзэ-тянь
У Хун 吳宏/弘 (У Юань-ду 吳遠度, *прозв.* Чжуши 竹史.; ум. после 1679) 778
У Цзин-люэ 吳景略 (XX в.) 338
У Цзу-гуан 吳祖光 (117–2003) 390, 397, 579
У Цзун-юань 武宗元 (У Цзун-дао 武宗道, У Цзун-чжи武總之; ум. 1050) 560, **735**
У Цзу-цян 吳祖強 (род. 1927)
У Цзы-ню 吳子牛 (род. 1952) 419
У Цзэ-тянь 武則天 (У-хоу 武后; 624–705; прав. 684–705) 117, 397, 852, 863, 890
У Цзянь-цюань 吳鑒泉 (1870–1942) 721
У Чан-ши 吳昌碩 (У Цзюнь-цин 吳俊卿, У Цан-ши 吳倉石, У Чан-шо 吳昌 碩, *прозв.* Далунжэнь 大聾人, Ку-те 苦鐵, Лао-фоу 老缶, По-хэ 破荷, Сянъацзе 鄉阿姐, Фоу-даожэнь 缶道人, Фоу-лу 缶廬; 1844–1927) 46, 110, 127, 130, 131, 175, 176, 201, 204, 211, 481, 582, 623, 733, **736**, 737, 787, 855
У Чжи-мэй* 吳之湄
У Чжэнь 吳鎮 (У Чжун-гуй 吳仲圭, *прозв.* Мэйхуа-даожэнь 梅花道人, Мэй-шами 梅沙彌, Мэйхуа-хэшан 梅花和尚; 1280–1354) 26, 42, 156, 159, 534, 549, 551, 621, 660, 680, 697, 717, 734, 735, **737**, 738, 745, 749, 790, 820, 873, 884
У Чэн-энь 吳承恩 (У Минь-сюань 吳敏軒, *прозв.* Ли-минь 粒民, Вэньму лаожэнь 文木老人; ок. 1500 – ок. 1582) 364
У Шань-тао* 吳山濤 (1624 – после 1710)
Ушнишавиджая 181
У Юань-юй 吳元瑜 (2-я пол. XI — нач. XII вв.) 40
У Ю-жу 吳友如 (Цзя-ю 嘉猷; ум. 1893/1897) 583
У Юй-жу 吳玉如 (1898–1982) 613
У Юй-сян 武禹襄 (1812–1880) 721
У Юнь* 吳雲 (1811–1883)
У Юнь-кай* 吳允楷 (сер. XIX в.)
У Янь-гао 吳彦高 (XII в.) 802
Фавье П.-М.-А. (Favier P.-M., *кит.* Фань Го-лян 樊國梁; 1837–1905) 597
Фа Жо-чжэнь 法若真 (1613–1696) 45
Фан Вань-и 方婉儀 (1732–1779) 622, 670
Фан Ли-цзюнь 方力鈞 (род. 1963) 47, 542
Фан Тан* 方塘 (раб. XVII в.)
Фан Хэн-сянь* 方亨咸 (2-я пол. XVII в.)
Фан Цзюнь-и* 方濬頤 (1815–1889)
Фан Ши-шу 方士庶 (Сюнь 洵, Сюнь-юань 循遠/洵遠, *прозв.* Сяоши-даожэнь 小師道人, Сяоши-лаожэнь 小師老人, Тянь-юн 天慵, Тяньюнаньчжу 天慵菴主, Фэн-цао 豐草, Хуань-шань 環山; 1692–1751) 621, 622
Фань Е 範曄 (Вэй-цзун 蔚宗; 398–445) 290, 406
Фань Куань 范寬 (*наст. имя* Фань Чжун-чжэн 范中正, Фань Чжун-ли 范中立; 950?–1027?) 25, 40, 143, 159, 554, 558, 614, 615, 618, 709, 726, **738**, 739, 783, 788
Фань Ли 范蠡 (VI–V вв. до н.э.) 810
Фань Сюнь 樊遜 (VI в.) 904
Фань Ци 樊圻 (Фань Хуй-гун 樊會公, *прозв.* Чжигун 治公; 1616–1697?) 45, 777
Фань Чэн-да 範成大 (Фань Чжи-нэн 范致能; 1126–1193) 669
Фан Юань-лу* 方元鹿 (XVIII в.)
Фа-чан *法常* (*прозв.* Муси 牧谿; *ум.* 1281) 108
Фа Ши-шань* 法式善 (1753–1813)
Фейнберг С.Е. (1890–1962) 647
Филип Гастон (Guston Ph.; 1913–1980) 210
Филипп II (1556–1598) 272
Филипс С. 387
Фишман О.Л. (1919–1986) 485, 496
Флоренский П.А. (1882–1943) 153
Флуг К.К. (1893–1942) 473, 474
Фосийон А. (Focillon H.; 1881–1943) 160
Фрейд З. (Freud S.; 1856–1939) 422
Фромм Эрих (Fromm E.; 1900–1980) 212, 215
Фу Бао-ши 傅抱石 (1904–1965) 47, 201, 204, 206, 208, 209, **739**, 860
Фу И 傅毅 (У-чжун武仲; ок. 45 — ок. 90) 342
Фу Си-хуа 傅惜華 (1907–1970) 801
Фу-си 伏羲 121, 135, 136, 161, 376, 461, 577, 592, 606, 641, 656
Фу Сы-нянь 傅斯年 (Фу Мэн-чжэнь 傅孟真; 1896–1950) 385
Фу Хай-цзин 傅海靜 (XX в.) 338
Фу Шань 傅山 (Фу Цин-чжу 傅青竹/主, Фу Цин-шань 傅青山, *прозв.* Ши даожэнь 石道人, Чжуи даожэнь朱衣道人; 1606–1684) 43, 708, **740**, 812
Фу Шэн 伏生 (ок. 268 — ок. 178 до н.э.) 379
Фэй Дань-сю* 費丹旭 (1801–1846)
Фэй Му 費穆 (1906–1951) 412–413, 426, **740**
Фэн Най-чао 馮乃超 (1901–1983) 388
Фэн Фа-сы 馮法禩 (1914–2000) 47
Фэн-цзеюй 馮婕妤 (I в. до н.э.) 562
Фэн Цзи-цай 馮驥才 (род. 1942) 508
Фэн Цзы-кай 豐子凱 (*наст. имя* Фэн Жунь 豐潤; 1898–1975) 336
Фэн Чжи 馮贄 (кон. IX — нач. X в.) 379
Фэн Янь 封演 (VIII в.) 377

Хай Жуй 海瑞 (1514–1587) 373, 397, 567
Халерштайн/Галлерштейн (Hallerstein F.A. von, *кит.* Лю Сун-лин, *прозв.* Цяо-нянь; 1703–1774) 585
Хань Гань 韓榦 (VIII в.) 38, 587, 603, 604, **742**, 743, 755, 798, 821, 901, 904
Хань Син 韓性 (кон. XIII — нач. XIV в.) 670
Хань Си-цзай 韓熙載 (902–970) 565–566
Хань Сян-цзы 韓湘子 (*миф.*) 267, 515
Хань У-ди *см.* У-ди
Хань Фэй 韓非子 (ок. 280 — ок. 233 до н.э.) 467
Хань Хуан 韓滉 (Хань Тай-чун 韓太沖, Хань Цзинь-гун 韓晉公; 723–787) **743**
Хань Цзэ-му 韓擇木 (VIII в.) 127
Хань Цинь-э 韓秦娥 (*миф.*) 801
Хелман Л. (Hellman L.; 1905–1984) 400
Хисамацу Х. 久鬆 (XX в.) 168
Хоннеф К. (XX в.) 543
Хоу И 候乙 (Цзэн Хоу И 曾候乙; ?–433 до н.э.) 34, 241, 308, 627, 634, 779, 780
Хоу Сяо-сянь 侯孝賢 (род. 1947) 428–429, **745**
Хоу-цзи 后稷 (*миф.*) 376, 462
Хо Цюй-бин 霍去病 (140–117 до н.э.) 35, 117, 746, 747
Хуай-су 懷素 (*в миру* Цянь Цан-чжэнь 錢藏真; 735?–800) 27, 38, 122, 129, 657,708, **747**, 748, 815, 819, 877, 889, 897
Хуан Бинь-хун 黃賓虹 (1865–1955) 46, 109, 110, 132, 203, 529, 609, 612, 736, **749**
Хуан Гун-ван 黃公望 (*наст. имя* Лу Цзянь 陸堅, Лу Цзы-цзю 陸子久, *прозв.* Да-чи 大痴, Дачи-даожэнь 大痴道人, Дачи-сюэжэнь 大痴學人, И-фэн 一峰, Ифэн-дао/шаньжэнь 一峰道/山人, Хуаншаньгу 黃山谷, Цзинси-даожэнь 井西道人, Цзинцзянь-даожэнь 靜堅道人, Цзин-шу 淨墅; 1269–1354) 25, 42, 137, 534, 542, 551, 621, 660, 661, 680, 697, 704, 715, 717, 734, 735, 737, 745, **749**, 750, 790, 812, 820, 842, 873, 874, 884, 900
Хуан Дао-чжоу 黃道周 (1585–1646) 812, 856
Хуан Дин 黃鼎 (Цзунь-гу 尊古, *прозв.* Ду-ван 獨往, Ду-ван-кэ 獨往客, Куан-тин 曠亭, Куанюань 曠園, Цзингоу-лаожэнь 靜垢老人, Цзянь-пу 閒圃; 1650/1660–1730) 621
Хуан-ди 黃帝 (*миф.*) 56, 121,135, 232, 238, 246, 284, 330, 346, 376, 433, 443, 693, 768
Хуан И 黃易 (Да-и 大易, Сяо-сун 小松, *прозв.* Дае 大業, Цюхэ 秋盒; 1744–1801/1802) 694
Хуан Мяо-цзы 黃苗子 (род. 1913) 47, 610
Хуан Сю-фу 黃休復 (ум. после 1006) 165–166
Хуан Тин-цзянь 黃庭堅 (Хуан Лу-чжи 黃魯直, *прозв.* Шаньгу дао-жэнь 山谷道人, Фу-вэн 涪翁; 1045–1105) 40, 122, 129, 472, 545, 550, 701, 702, 704, 708, 734, 747, **750**, 751, 762, 824, 897
Хуан Цзинь-лин 黃金陵 (род. 1940) 47
Хуан Цзы 黃自 (1904–1938) 336
Хуан Цзюй-цай 黃居寀 (Хуан Бо-лунь 黃伯鸞; 932?–993?) 753
Хуан Цзянь-синь 黃建新 (род. 1954) 419
Хуан Ци 黃綺 (Хуан Куан-и 黃匡一, *прозв.* Цзю-и 九一; 1914–2005) 47, 145, **751**, 752
Хуан Цюань 黃荃 (Хуан Яо-шу 黃要叔; 900? – 965 или 903–965/968) 40, 143, 153, 166, 530, 667, 711, 726, **752**–754, 792, 793, 798, 822
Хуан Ши-лу 黃士陸 (1849–1908) 733
Хуан Шу-цинь 黃蜀芹 (род. 1939) 418
Хуан Шэнь 黃慎 (Хуан Гун-шоу黃恭壽, *прозв.* Дунхай-буи 東海布衣; 1687 — ок. 1770) 45, 106, 540, 899, 900
Хуан Юэ 黃鉞 (1750–1841) 156, 166, 167, 472
Хуа Ся* 華夏 (кон. XV — нач. XVI в.)
Хуа То 華佗 (145?–208) 454
Хуа Тянь-ю 滑沺友 (1902–1986) 46, 47
Хуа Янь 華嵒/嚴 (Цю-юэ 秋岳, Кун-чэнь 空塵, *прозв.* Байша 白沙, Байша-даожэнь 白沙道人, Буи-шэн 布衣生, Дунъюань-шэн 東園生, Лигоу-цзюйши 离垢居士, Синьло 新羅, Синьло-шаньжэнь 新羅山人; 1682/1683 — 1756/после 1762) 45, 540, 553, 744, **758**, 901
Ху Вэнь-суй 胡问遂 (род. 1918) 47
Ху Гуан-вэй 胡光煒 (1888–1962) 609
Ху Де 胡蝶 (*наст. имя* Ху Жуй-хуа 胡瑞華; 1908–1989) 500
Хуй-вэнь-ван 惠文王 (337–312 до н.э.) 602
Хуй-нэн 慧能 (638–713) 169, 179
Хуй-цзун (дин. Сун) 徽宗 *см.* Чжао Цзи
Хуй-цзун 徽宗 (1333–1368) 790
Хун-жэнь 弘仁 (1610–1663) 900
Хун-жэнь 弘仁 (Цзян Тао 江韜, Лю-ци 六奇, Оумэн 鷗盟, *прозв.* Гусяо-чжужэнь 孤嘯主人, Мэйхуа-гуна 梅花古納, Учжи 無智, Чжэцзян 浙江, Чжэцзян-сэн 浙江僧, Чжэцзян-сюэжэнь 浙江學人; 1610–1663) 44, 697, 698, 754
Хун Чжи* 弘智 (1611–1671)
Хун-чжи 弘治 (1488–1505) 265
Хун Шэн 洪升 (Хун Фан-сы; 1645–1704) 363
Хун Шэнь 洪深 (1894–1955) 386–390, 498, 718, **759**, 765, 778, 899
Ху Сун-хуа 胡鬆華 (XX в.) 338
Ху Сяо-пин 胡曉平 (XX в.) 338
Ху Фэн 胡風 (1902–1985) 395
Ху Цзао 胡慥 (Ши-гун 石公; сер. XVII в.) 778
Ху Цзинь-цюань 胡金銓 (1931–1997) 428, **759**
Ху Чжэн-янь 胡正言 (Ху Юэ-цун 胡曰从, *прозв.* Шичжу 十竹; ок. 1582–1671/1672) **760**, 849
Ху Ши 胡適 (*наст. имя* Ху Хун-син 胡洪騂; 1891–1962) 370, 385, 387
Хэ-бо 河伯 (*миф.*) 845
Хэ До-лин 何多苓 (род. 1948) 47
Хэ Лу-тин 賀綠汀 (1903–1997) 336–337
Хэ Лян-чэнь 何良臣 (Хэ Вэй-шэн 何惟聖, *прозв.* Цзимин 际明; XVI в.) 436
Хэ Сунь 何遜 (Хэ Чжун-ян 何仲言; ?–518) 668
Хэ Сян-нин* 何香凝 (1878–1972)
Хэ Сянь-гу 何仙姑 (*миф.*) 515
Хэ Цзин-чжи 賀敬之 (род. 1924) 372, 415
Хэ Цзи-шэн (XX в.) 401–402
Хэ Ци-мин 賀启明 (XX в.) 394
Хэ Чжан-чжи* 何長治 (XIX в.)
Хэ Чун 何充 (XI в.) 605
Хэ Шао-цзи 何紹基 (Хэ Цзы-чжэнь 何子貞, *прозв.* Дунчжоу 東洲, Дунчжоу-цзюши 東洲居士, Юань-со 猿叟; 1799–1873) 44, 127, 129, 174, 725, **761**, 762, 791

Цай Бо-цзянь 蔡伯堅 (XII–XIII вв.) 802

Цай Лунь 蔡倫 (Цай Цзин-чжун 蔡敬仲; ок. 63 — ок. 121) 867
Цай Мин-лян 蔡明亮 (род. 1957) 429
Цай Сян 蔡襄 (Цай Цзюнь-му 蔡君謨, *прозв.* Чжун-хуй忠惠; 1011/12–1066/67) 40, 701, **762**, 763, 888
Цай Цзи-кунь 蔡繼琨 (1908–2004) 338, 339
Цай Цзин 蔡京 (1046–1126) 757
Цай Чу-шэн 蔡楚生 (1906–1965/8) 412–413, 500
Цай-шэнь 財神 (*миф.*) 307, 509
Цай Юань-дин 蔡元定 (Цай Цзи-тун 蔡季通; 1135–1198) 333
Цай Юань-пэй 蔡元培 (*наст. имя* Цай А-пэй; Цай Хэ-цин 蔡鶴卿, Цай Чжун-шэнь 蔡仲申; 1868–1940) 336
Цай Юй 蔡羽 (ок. 1470–1541) 539
Цай Юн 蔡邕 (Бай-цзе 伯喈, Чжун-лан 中郎; 132/133–192) 34, 127, 289, 665, 699, **763**, 764, 837
Цан-цзе 倉頡 (*миф.*) 23, 121, 135, 376, 594
Цао Го-цзю 曹國舅 (*миф.*) 515
Цао И-минь 曹一民 (род. 1929) 402
Цао Пи 曹丕 (Вэнь-ди 文帝; прав. 220–226) 138, 886, 903
Цао Си 曹喜 (I–III вв.) 763
Цао Сюэ-цинь 曹雪芹 (Мэн-жуань 夢阮, *прозв.* Сюэцинь 雪芹; 1724–1763) 87, 93, 324, 355, 537, 551
Цао Хэн 曹恆 (XX в.) 121
Цао Цао 曹操 (У-ди 武帝; прав. 155–220) 397, 610, 685, 773
Цао Чжао 曹昭 (XIV в.) 317
Цао Чжи 曹植 (192–232) 562, 564
Цао Чжун-да 曹仲達 (VI в.) 726
Цао Чэнь 曹臣 (XVI–XVII вв.) 455
Цао Юй 曹禺 (1910–1996) 345, 389–391, 394–396, 399, 402, 403, 498, 499, 699, 712, **765**, 786, 828, 899
Цзан Цзинь-шу 臧晉叔 (Цзан Мао-сюнь 臧懋循, *прозв.* Гучжу 顧渚; 1550–1620) 801
Цзао-ван 灶王 (*миф.*) 379, 508, 683, 848
Цзе Вэнь* 介文 (1767–1827)
Цзи Кан 嵇康 (224–262) 830
Цзи Лун-фэн 姬隆鳳 (Цзи Бяо-кэ 姬际可; 1642–1697?) 696
Цзин-ди (дин. Хань) 景帝 (Лю Ци 劉啟; прав. 156–141 до н.э.) 647
Цзин-тай 景泰 (Дай-цзун 代宗; прав. 1450–1457) 316–318
Цзин Фан 京房 (Ли Цзюнь-мин 李君明; 77–37 до н.э.) 641–643
Цзин Хао 荊浩 (Цзин Хао-жань 荊浩然, *прозв.* Хунгу-цзы 洪谷子, Бишуй-жэнь 泌水人; 855/889–915/923) 25, 40, 139, 141, 163, 165, 473, 474, 546, 558, 572, 619, 680, 727, 734, 756, **766**, 767, 783
Цзин-цзан 淨藏 (VII–VIII вв.) 519
Цзинь Ван-цяо* 金望喬 (раб. сер. XIX в.)
Цзинь Кань* 金侃 (ум. 1703)
Цзинь Нун 金農 (Шоу-мэнь 壽門, *прозв.* Байэръянь-тяньфу-вэн 百二硯田富翁, Байянь-вэн 百硯翁, Гуцюань 古泉, Дунсинь 冬心, Дунсиньсяньшэн 冬心先生, Кумэй-хэчжу 枯梅盒主; 1687–1763/1764) 44, 45, 128, 540, 622, **778**, 899–901
Цзинь Сян 金湘 (XX в.) 402
Цзинь Тин-бяо* 金廷標 (раб. 2-я пол. XVIII в.)
Цзинь Цзюнь-мин* 金俊明 (1602–1675)
Цзинь Чжи* 金湜 (XVв.)
Цзинь Шан-и 靳尚誼 (род. 1934) 47
Цзинь Шань 金山 (*наст. имя* Чжао Мо 赵默; 1911–1982) 388, 389, 396, 399, 413, **778**, 779
Цзи-цзы 箕子 (Цзы Сюй-юй 子胥余; XI в. до н.э.) 467
Цзи Чэн 計成 (1582–?) 59
Цзи Чэн 計成 (Цзи У-фоу 計無否; род. 1582) 880
Цзоу 鄒 (VIII вв.) 463
Цзоу И-гуй* 鄒一桂 (1686–1772)
Цзоу Чжэ 鄒喆 (Фан-лу 方魯, *прозв.* Симинь 錫民; раб. 1640–1680) 777, 778
Цзун Бин 宗炳 (Шао-вэнь 少文; 375–443) 36, 139, 140, 564, 607
Цзун Фу-сянь 宗福先 (род. 1947) 399
Цзы-гу 紫姑 (*миф.*) 22
Цзэн Го-фань 曾國藩 (1811–1872) 22
Цзэн Жуй-цин 曾瑞卿 (дин. Юань) 495
Цзэн Фань-чжи 曾凡志 (род. 1964) 47, 840
Цзэн Цзин 曾鯨 (Бо-чэнь 波臣; 1568–1650) 106, 525, 526
Цзэн Чжуан-сянь 曾壯祥 (род. 1947) 428
Цзюй-жань 巨然 (*вар.* Цзюй Жань; X в.) 40, 534, 542, 546, 547, 680, 726, 734, 737, 749, 753, **783**, 798, 884
Цзюй Лянь* 居廉 (1828–1904)
Цзян Бао-лин* 蔣寶齡 (1781–1840)
Цзян Вэнь 姜文 (Цзян Сяо-цзюнь; род. 1963) 419, 422, 503, 504, **785**
Цзян Дин-сянь 江定仙 (XX в.) 338
Цзян Жэнь 蔣仁 (Цзе-пин 階平, *прозв.* Кунши-цзюйши 空實居士, Нюйчуан-шаньминь 女牀山民, Цзе-мин 階明, Цзило-цзюйши 吉羅居士, Шань-тан 山堂; 1743–1795) 694–695
Цзян Тин-си* 蔣廷錫 (1669–1732)
Цзян Фа 蔣發 (дин. Мин или Цин) 722
Цзян Цзэ-минь 江澤民 (род. 1926) 656
Цзян Цзянь-хуа 姜建華 (XX в.) 338
Цзян Цин 江青 (Ли Юнь-хэ 李雲鶴, *псевд.* Лань Пин 蓝苹; 1914–1991) 344, 373, 397, 398, 416, 567
Цзян Чжао-хэ 蔣兆和 (1904–1986) 47, 106, **785**
Цзян Чжэн-цин 姜澄清 (XX в.) 121
Цзян-юань 姜媛 376
Цзяо Бин-чжэнь 焦秉貞 (*прозв.* Эр-чжэн 爾正; кон. XVII – нач. XVIII вв.) 526
Цзяо Сюн-пин 焦雄屏 (род. 1953) 428
Цзяо Сюнь 焦循 (Цзяо Ли-тан 焦理/里堂; 1763–1820) 369
Цзяо Цзюй-инь 焦菊隱 (1905–1966) 390, 396, 399, **786**
Цзяочжу даоцзюнь-хуанди *см.* Чжао Цзи
Цзя-цзин 嘉靖 (Ши-цзун 世宗; прав. 1522–1566) 299
Цзя Цзо-гуан 賈作光 (род. 1923) 343, 352, 353
Цзя-цин嘉慶 (Жэнь-цзун 仁宗; 1796–1820) 267, 315, 321, 881

丙

Цзя Чжан-кэ 賈樟柯 (род. 1970) 424
Цзя Чжэн 賈政 (*лит.*) 88
Ци Бай-ши 齊白石 (1864–1957) 26, 46, 108, 110, 127, 131, 159, 202, 204–206, 209, 212, 474, 482, 609, 736, **786**
Ци Гун 启功 (род. 1912) 47
Цинь-гао 琴高 (V–III вв. до н.э.) 706
Цинь Гуань 秦觀 (1049–1100) 702
Цинь-цзун (дин. Сун) 欽宗 (прав. 1126–1127) 824
Цинь Ши-хуан(-ди) 秦世皇(帝) (Ин Чжэн 嬴政; прав. 221–209 до н.э.) 24–27, 35, 70, 118, 123, 127, 219, 242–244, 289, 532, 602, 790–792, 804
Ци Цзи-гуан 戚繼光 (Ци Юань-цзин 戚元敬, Ци Нань-тан 戚南塘, Ци Мэн-чжу 戚孟諸; 1528–1588) 435–437, 440, 444, 720
Цуй Бо 崔白 (Цуй Бай, Цуй Цзы-си 崔子西; ум. 1074) 40, 669,**792**, 793
Цуй Вэй 崔 嵬 (1912–1979) 390, 415
Цуй Ши 催寔 (ум. ок. 170) 763
Цуй Юань 崔瑗 (78–142) 763
Цы Си 慈禧 (1835–1908) 592, 593, 679, 862, 866
Цюань Ю 全佑 (Цюань Гун-фу 全公甫, *прозв.* Баотин 保亭; 1834–1902) 721
Цю Ин 仇英 (*вар.* Чоу Ин, Ши-фу 實父, *прозв.* Ши-чжоу 十洲; 1494?–1552?) 43, 548, 551, 660, 661, 723, 734, **793**, 794, 809, 849, 873
Цюй Бай-инь 瞿白音 (1910–1979) 416
Цюй Вэй 瞿維 (*наст. имя* Цюй Ши-сюн 瞿世雄; 1917–2002) 337, 338
Цюй По 曲波 (1923–2002) 396
Цюй Си-сянь 瞿希賢 (род. 1919) 338
Цюй Юань 屈原 (ок. 340–278 до н.э.) 354, 376, 779
Цюн Яо 瓊瑤 (род. 1938) 428
Цянь Гу 錢鼓 (1508–1572?) 43, 734
Цянь-лун 乾隆 (Гао-цзун 高宗, Хун Ли 弘曆, *прозв.* Чанчунь-цзюйши 長春居士, Шицюань-лаожэнь 十全老人; 1711–1799, прав. 1736–1795) 26, 93, 181, 201, 229, 273, 299, 313–315, 317, 320–322, 324, 328, 351, 512, 513, 518, 584, 585, 592, 596–598, 600, 625, 649, 670, 716, 747, 771, 773, **796**, 797, 811, 833, 834, 839, 881–885
Цянь Сун-янь 錢松嵒 (1898–1985) 109
Цянь Сун 錢松 (Шу-гай 漱蓋, *прозв.* Вэйдао-жэнь 未道人, Вэйдао-ши 未道史, Найцин 耐青, Сиго-вайши 西郭外史, Сицзяо 西郊, Сицзяо-вайши 西郊外史, Телу 鐵廬, Цинь-дайфу 秦大夫, Юньхэ-шаньжэнь 雲和山人, Юньцзюй-шаньжэнь 雲居山人; 1818–1860) 694, 695
Цянь Сюань 錢選 (Цянь Шунь-цзюй 錢舜舉, *прозв.* Юй-тань 玉潭, Сюнь-фэн 巽峰; 1239–1301?) 42, 535, **797**–799, 820
Цянь Хуй-ань 錢慧安 (1833–1911) 682
Цянь Цзюнь-тао 錢君陶 (1907–1998) 131
Цянь Шао-у 錢紹武 (род. 1928) 603
Цянь-шоу Гуань-инь 千手觀音 195
Цянь Юэ-чжи (V в.) 642
Цяо Чжун-чан 喬仲常 (кон. XI — нач. XII в.) 605

Чайковский П.И. (1840–1893) 345, 397
Чакравартин (*кит.* Чжуань-лунь-ван 傳輪王, Лунь-ван 輪王) 193, 196, 199
Чан Кай-ши 蔣介石 (1887–1975) 426, 652, 855
Чан-э 嫦娥 (*миф.*) 724
Чао Бу-чжи 晁补之 (1053–1110) 545
Чао Юэ-чжи 晁說之 (1059–1129) 545
Чехов А.П. (1860–1904) 387, 499, 765, 786
Чжа/Ча Ши-бяо 查士标 (1615–1698) 44, 697
Чжан Би* 張弼 (1425–1487)
Чжан Бин-линь 張炳麟 (1869–1936) 127
Чжан Вэй-сян 張維祥 (XX в.) 403
Чжан Вэнь-тао 張問陶 (Чжун-е 仲冶, Лэ-цзу 樂祖, *прозв.* Баолянь-тинчжу 寶蓮亭主 Лаочуань 老船, Чжайгуань-сяньши 豸冠仙史, Чуаньшань 船山, Шушань-лаоюань 蜀山老猿, Яоань-туйшоу 藥庵退守; 1764–1814) 811
Чжан Го-лао 張果老 (*миф.*) 279, 515, 587
Чжан Гэн (1685–1760) 538
Чжан Гэн 張庚 (род. 1911) 371, 391, 392
Чжан Дао-лин 張道陵 (34–156) 565
Чжан Да-цянь 張大千 (1899–1983) 47, 609
Чжан Да-юн* 張大鏞 (кон. XVIII — нач. XIX в.)
Чжан Дин 張仃 (род. 1917) 47
Чжан Ду-син* 張篤行 (2-я пол. XVII в.)
Чжан Жуй-ту 張瑞圖 (Чжан Чжан-гун 張張公, Чжан Го-тин 張果亭, *прозв.* Эр-шуй 二水, Байхао-аньчжу 白毫庵主, Пиндэнцзю-ши 平等居士, Готин-шаньжэнь 果亭山人; 1570–1641) 43, 532, 708, **811**, 812
Чжан И (III в.) 134
Чжан И 張頤 (1887—1969) 428
Чжан И-моу 張藝謀 (род. 1951) 419–423, 425, 428, 500, 503, 504, 812, 813
Чжан Ин-чоу* 張應召 (XVII в.)
Чжан Лин 張靈 (1470?–1520) 734
Чжан Ли-чэнь 張立辰 (*прозв.* 漁人; род. 1939) 109
Чжан Лун-янь 張隆延 (Чжан Лун-янь 張龍炎, Чжан Ши-чжи 張十之, Chang Leon L.-Y., *прозв.* Лэй-вэн 壘翁; 1909–2009) **813**, 814
Чжан Лэй 張耒 (1054–1114) 702
Чжан Лю* 張鏐 (1769–1821)
Чжан Пэн-чжун* 張鵬翀 (1688–1745)
Чжан Сань-фэн 張三豐 (XIII в.) 443, 695, 721–722
Чжан Сэн-яо 張僧繇 (1-я пол. VI в.) 105, 156, 561, 606, 668
Чжан Сюань 張萱 (1-я пол. VIII в.) 25, 38, 289, 566, **814**, 828, 829, 891
Чжан Сюй 張旭 (Чжан Бай-гао 張伯高, *прозв.* Чжан чжан-ши 張長史, Чжан дянь 張顛; 675–750) 122, 129, 207, 708, 747, **815**, 877, 897, 905
Чжан Сюн* 張熊 (1803–1886)
Чжан Сюэ-цзэн* 張學曾 (раб. 1630–1650)
Чжан Сян-хэ* 張祥何 (1785–1862)
Чжан Сяо-ган 张晓刚 (род. 1958) 214, 220, 840
Чжан Тин-цзи* 張廷濟 (1768–1848)
Чжан Тянь-ши 張天師 506, 507, 683
Чжан Фэн-и 張鳳翼 (1527–1613) 550
Чжан Хуай-гуань 張懷瓘 (VIII в.) 38, 164, 175, 700
Чжан-хуай (тай-цзы) 章懷(太子) (654–684) 891
Чжан Хуа 張華 (232–300) 562, 605
Чжан Хун-дао 張洪島 (род. 1913) 337
Чжан Хэн 張衡 (Чжан Пин-цзы 張平子; 78–139) 341, 342, 380, 405, 631, 698, 847
Чжан Цзи-чжи 張即之 (1186–1266) 763
Чжан Цзи-чунь 390

Чжан Цзун-цан* 張宗蒼 (1686 — ок. 1756)
Чжан Цзы 張鎡 (1153–1211) 668
Чжан Цзы-е 張子野 (990–1078) 802
Чжан Цзэ-дуань 張擇端 (Чжан Чжэн-дао張正道; род. 1085?) 40, **816**, 817
Чжан Цзюнь-чжао 張軍釗 (род. 1952) 419, 503
Чжан Ця* 張洽 (1718–1799)
Чжан Цянь 張蒨 (ум. 114/113 до н.э.) 467
Чжан Чао 張朝 (Чжан Шань-лай 張山来; *прозв.* Синьчжай 心齋, 心齋居士Синьчжай-цзюйши; род. 1650) 84
Чжан Чжао 張照 (1671–1745) 44
Чжан Чжи 張芝 (Чжан Бо-ин 張伯英, *прозв.* Чжан Чжэн 張正, Чжан ю дао 張有道 Чжан, обретший Дао; ум. 190/193) 34, 129, 763, 815, **817**, 837, 870
Чжан Чжи-вань* 張之萬
Чжан Чжэн-юй張正宇(*прозв.* Шимэньлаожэнь 石門老人; 1904–1976) 47
Чжан Чжэн 張錚 (*наст. имя* 張淑珍; род. 1916) 417
Чжан Чунь-сю* 張純修 (кон. XVII — нач. XVIII в.)
Чжан Ши-чуань 張石川 (1889–1953) **818**, 841
Чжан Шэнь* 張深
Чжань Мань-хуа 詹曼華 (XX в.) 338
Чжань Цзы-цянь 展子虔 (ок. 550 — 617?) 25, 617, 668, **818**, 819
Чжан Эр-куй 張二奎 (1814–1864) 771, 887
Чжан Юань 張元 (род. 1963) 421
Чжан ю Дао *см.* Чжан Чжи
Чжан Юй* 張敔 (1734–1803) .
Чжан Юй 張羽 (1333–1385) 798
Чжан Юй 張雨 (Чжан Бо-юй 張伯雨, *прозв.* Шаньцзэ-синчжэ 山澤腥者; 1283–1350) 42, **819**
Чжан Ю-синь 張又新 (Кун-чжао 孔昭; кон VIII — IX в.) 456
Чжан Янь 張炎 (ок. 1248–1320?) 800
Чжан Янь-юань 張彥遠 (Ай-бинь 愛賓; 812/815–877/907) 25, 38, 138, 141, 142, 163, 165, 176, 474, 546, 605–607, 726, 731, 815, 817
Чжао Бо-су 趙伯驌 (Чжао Си-юань趙希遠; 1124–1182) 820
Чжао Бо-цзюй 趙伯駒 (Чжао Цянь-ли 千里; ок.1120 — ок.1162) 40, 680, 817, **819**, 820
Чжао Бу-чжи 晁補之 (1053–1110) 702
Чжао Дань 趙丹 (1915–1980) 390, 415
Чжао-ди (дин. Хань) 昭帝 (прав. 86–74 до н.э.) 903
Чжао Дэ-сянь 趙德賢 (род. 1921) 343
Чжао И 趙奕 (XIII в.) 822
Чжао Мэн-фу 趙孟頫 (Чжао Цзы-ан 趙子昂, *прозв.* Оу-бо 鷗波, Сун-сюэ 松雪, Сунсюэ-даожэнь松雪道人, Шуйцзингун 水晶/精宮, Шуйцзингун-даожэнь 水晶/精宮道人, *титул* Вэй-гогун 魏國公; 1254–1322) 42, 126, 128, 131, 154, 170, 176, 456, 534, 535, 549, 550, 557, 558, 594, 620, 648, 649, 660, 661, 669, 680, 697, 698, 704, 715, 734, 737, 744, 749, 750, 760, 790, 796, 797, 819, **820**–823, 848, 873
Чжао Мэн-цзянь 趙孟堅 (XIII в.) 669
Чжао У-цзи 趙无极 (1906–1977) 47
Чжао Фэн 趙沨 337
Чжао Хуа-нань 402
Чжао Хуань-гуан 趙宦光 (1559–1625) 869
Чжао Цзи 趙佶 (Хуй-цзун 徽宗; прав. 1100–1125) 25, 40, 156, 479, 535, 600, 614, 657, 663, 665, 667, 668, 742, 756, 757, 816, **824**, 825, 852, 857, 887
Чжао Цзун-цзао **趙宗藻**(род. 1931) 47
Чжао Цин 趙青 (род. 1936) 343
Чжао Чан 趙昌 (X–XI вв.) 530
Чжао Чжи-цянь 趙之謙 (Чжао Вэй-шу 趙撝叔, Чжао И-фу 趙益甫, Чжао Мэй-ань 趙梅庵, Чжао Цзы-цянь 趙子欠, Чжао Чжи-цзы 趙支自, *прозв.* Бэй-хэ 悲盒, Бэй-ань 悲庵, Гань-ляо 憨寮, Жу-цин 孺卿, Кань-ляо 坎寮, Лэн/Лин-цзюнь 冷/泠君, Мэй-хэ 梅盒, Попо-шицзе 婆婆世界, Сыбэй-вэн 思悲翁, Сяо-даожэнь 笑道人, Те-сань 鐵三, У-мэнь 無悶, Фань-фу 凡夫, Шу-цзы 叔子; 1829–1884) 44, 45, 110, 127, 129–131, 787, **824**, 825
Чжао Чжи-чэнь 趙之琛 (Цы-сянь 次閑, *прозв.* Баоюэ-шаньжэнь 寶月山人, Сяньфу 獻父; 1781–1852) 694, 695
Чжао Шао-ан 趙少昂 (1905–1998) 46
Чжао Юань-жэнь 趙元任 (1892–1982) 336, **826**
Чжао Юн 趙雍 (1289–1360) 822
Чжи-юн 智永 (*в миру* Ван Фа-цзи 王法及極; 557?–617?) 36, 129, 715, 747, **826**, 827, 872, 888
Чжао Юнь* 趙昀 (имп. Ли-цзун理宗, 1205–1264)
Чжоу Вэнь-цзюй 周文矩 (ок. 917 — ок. 970) 40, 566, **827**
Чжоу Гуан-жэнь 周廣仁 (XX в.) 337
Чжоу-гун 周公 (XI в. до н.э.) 330, 347, 623
Чжоу Дэ-цин 周德清 (1277–1365) 360, 803, 894
Чжоу Жэнь 周仁 (II в. до н.э.) 846
Чжоу И-бай (1900–1977) 801, 803
Чжоу Люй-юнь 周绿雲 (род. 1924) 47
Чжоу Лян-гун 周亮工 (1612–1672) 538
Чжоу Лянь* 周蓮 (1790 — после 1851)
Чжоу Ми (1232– 1298/1308) 377
Чжоу Пэй-чунь 周培春 (XIX в.) 662
Чжоу-синь 紂辛 (XI в. до н. э.) 347, 467, 846
Чжоу Синь-фан 周信芳 (1895–1975) 369, 370, 373, 374, 536, **827**, 828
Чжоу Сюнь* 周璔 (1649–1729)
Чжоу Сянь* 周閑 (1820–1875)
Чжоу Сяо-янь 周小燕 (род. 1918) 338
Чжоу Фан 周昉 (Чжоу Цзин-сюань 周景玄, Чжоу Чжун-лан 周仲朗; VIII в.) 25, 38, 106, 289, 563, 566, 587, 588, 755, 827, **828**–830, 846, 891
Чжоу Фань* 周蕃 (XVII в.)
Чжоу Цзо-жэнь 周作人 (1885–1967) 385
Чжоу Цзо-синь* 周祚新 (XVII в.)
Чжоу Цюань* 周銓 (раб. сер. XVIII в.)
Чжоу Чжи-мянь* 周之冕 (раб. 1542–1606)
Чжоу Чэнь 周臣 (Шунь-цин 舜卿, *прозв.* Дун-цунь 東邨/東村; ок. 1470 – ок. 1535/37) 793, 794
Чжоу Энь-лай 周恩來 (1898–1976) 392, 397, 398, 402, 410, 616, 765, 896
Чжоу Ян 周陽 (1908–1989) 391, 392
Чжуан-цзы 莊子 (Чжуан Чжоу 莊周; 339/328–295/275 до н.э.) 142, 151, 606
Чжу Ан-чжи* 朱昂之 (1764 — после 1840)
Чжуань-сюй 顓頊 (*миф.*) 842

丙

Чжу Бэнь 朱本 (Чжу Су-жэнь 朱素人, *прозв.* Гайфу 溉夫, Чжуси 竹西; 1761–1819) 744
Чжу Вэнь-синь 朱文新/炘 (Дичжай 滌齋; 2–я пол. XVIII — 1–я пол. XIX в.) 744
Чжу Гуй 朱桂 (род. 1374) 784
Чжугэ Лян 諸葛亮 (181–234) 685
Чжу Да 朱耷 (Бада-шаньжэнь 八大山人, Гэшань 个山, Гэшань-люй 个山驢, Жэнь-у 人屋, Цююэ秋月, *прозв.* Лянъюэ 良月, Поюнь-цяочжэ 破雲樵者, Ванъюньцзы 望雲子, Люйу-люй 驢屋驢, Люйхань 驢漢, Люйу-хэинь-шисэн 驢屋和因是僧, Хэюань 何園, Шунянь 書年, *буд. монашеские имена:* Жэнь-ань 刃菴, Чуань-ци 傳綮, *прозв.* Сюэгэ 雪個; *даос. монашеские имена*: Дао-лан 道朗, Дао-мин 道明; 1626–1705) 44, 144, 167, 211, 481, 540, 586, 702, 711, 825, **830**, 831, 839, 860, 901
Чжу До-чжэн* 朱多炡 (XVI в.)
Чжу Дэ 朱德 (1886–1976) 410
Чжу Дэ-жунь 朱德潤 (1294–1365) 822
Чжу Жэнь-фу 朱仁夫 (XX в.) 612
Чжу И-цзунь 朱彝尊 (1629–1709) 468
Чжу И-юн 朱毅勇 (род. 1957) 47
Чжу Лин 朱齡 (Цзюй-ча 菊垞, *прозв.* Хуанхуа-даожэнь 黃花道人; 1-я пол. XIX в.) 744
Чжу Лу* 朱鷺 (1553–1632)
Чжу Лунь-хань 朱倫瀚 (Чжу Хань-чжай 朱涵齋, Чжу И-сюань 朱亦軒, *хао* Исань 一三, Хань-даожэнь 涵道人; 1680–1760) 553, 622
Чжу Минь* 朱岷 (1-я пол. XVIII в.)
Чжун Дянь-фэй 鐘惦 斐 (1919–1987) 416, **835**
Чжун-жэнь 仲仁 (*прозв.* Хуа-гуан 華光; кон. X — нач. XI в.) 668, 669
Чжун Куй 鍾馗 (*миф.*) 380, 507, 553, 560, 586, 622
Чжунли Цюань 鐘離權 (*миф.*) 268, 515
Чжун-цзун (дин. Тан) 中宗 (Ли Сянь 李顯; прав. 683–684, 705–710) 890
Чжун Ю 鍾繇 (Чжун Юань-чан 鍾元常, *прозв.* Чжун Тай-фу 鍾太傅; ок. 151–230) 34, 171, 550, **837**, 856, 870
Чжу Си 朱熹 (1130–1200) 684, 802
Чжу Сюн* 朱熊 (1801–1864)
Чжу Сяо-чунь* 朱孝純 (1735–1801)
Чжу Хан 朱沆 (Чжу Хуань-юэ 朱浣岳, Чжу Да-фу 朱達夫, *прозв.* Ваньюэ 完岳, Хуаньфан 浣芳, Хуаньюэ 浣岳; 1-я пол. XIX в.) 744
Чжу Хэ-нянь 朱鶴/雚年 (Чжу Еюнь朱野雲, *прозв.* Етан 野堂, Еюнь-шаньжэнь 野雲山人; 1760–1834) 744
Чжу Цзай-юй 朱載堉 (1536–1611) 334, 335, 351
Чжу Цзин-чжэнь 朱景真 (VIII в.) 165
Чжу Цзин-юань 朱景元 (Цзин-сюань 景玄; IX в.) 544, 731, 742, 743, 814, 829, 902
Чжу Цзянь-эр 朱踐耳 (род. 1922) 337, 338, **838**
Чжу Ци-чжань 朱屺瞻 (1892–1996) 47
Чжу Цы-ци 朱次琦 (1807–1881) 594
Чжу Чжань-цзи* см. Сюань-дэ
Чжу Чжи-фань* 朱之蕃 (кон. XVI — нач. XVII в.)
Чжу Чжи-чи* 朱之赤 (2-я пол. XVII в.)
Чжу Чэн* 朱偁 (1826–1900)
Чжу Шу-чжэнь 朱淑真 (12–13 вв.) 802
Чжу Юань-чжан 朱元璋 (1328–1398) *см.* Тай-цзу (дин. Мин)
Чжу Юнь-мин 祝允明 (Си-чжэ 希喆/哲, Ци-чжи шэн 枝指生, Чжи-шань 枝山 1460/1461–1526/1527) 43, 539, 548, 549, 704, 734, **838**, 888
Чжу Янь 朱琰 (XVIII в.) 246
Чжэн Бань-цяо *см.* Чжэн Се
Чжэн Гуй 鄭簋 (1622–1693) 128
Чжэн-дао 張正道; род. 1085?)
Чжэн-дэ 正德 (У-цзун 武宗, прав. 1506–1521) 810
Чжэн Се 鄭燮 (Чжэн Бань-цяо 鄭板橋, Чжэн Кэ-жоу 鄭克柔, *прозв.* Баньцяо 板橋, Баньцяо-даожэнь 板橋道人, Фэн-цзы 風子, Хунсюэ-шаньцяо 紅雪山樵, Шу/Чусань 樗散, Шу/Чусаньжэнь 樗散人; 1693–1766) 30, 44, 45, 129, 329, 540, 672, **839**, 899, 900
Чжэн Сюань 鄭玄 (127–200) 23, 596
Чжэн Сяо-ин 鄭小瑛 (род. 1929) 337, 338
Чжэн Цзюнь-ли 鄭君裡 (1911–1969) 388,413
Чжэн Цю-фэн 鄭秋楓 (XX в.) 338
Чжэн Чжэн-цю 鄭正秋 (1888–1935) 818, **841**
Чжэн Чжэнь-до 鄭振鐸 (*прозв.* Чжэн Си-ди 鄭西諦; 1898–1958) 761
Чжэнь-цзун (дин. Сун) 真宗 (прав. 998–1022) 735
Чжэнь Чжи 392
Чжэ-цзун (дин. Сун) 哲宗 (прав. 1086–1100) 42
Чирнгауз Э.В. (Tschirnhaus E.W. von, 1651–1708) 810
Чи-ю 蚩尤 (*миф.*) 346, 405, 433
Чоу Ин *см.* Цю Ин
Чунь-циньван 醇親王 (И Сюань奕儇; 1840–1891) 537
Чу Суй-лян褚遂良 (Чу Дэн-шань 褚登善, Чу Хэнань 褚河南; 596?–658) 38, 128, 665, 687, 825, **852**, 857, 872, 877, 888
Чу Хэ-нань *см.* Чу Суй-лян
Чу Чжэн-чан* 儲震昌 (1774 – после 1843)
Чэ И-чжай 車毅齋 (1883–1914) 697
Чэн-ван 成王 (XI в. до н.э.) 431
Чэн-ди (дин. Хань) 成帝 (Лю Ао 劉驁; прав. 33–7 до н.э.) 536, 724, 795, 846
Чэн Мяо 程邈 (III в. до н.э) 26, 127, 869
Чэн Тан 成湯 346, 656
Чэн Тин-лу* 程庭鷺 (1796–1858)
Чэн Фан-у 成仿吾 *(наст. имя* Чэн Хао 成灝; 1897–1984) 730
Чэн-хуа 成華 (1465–1487) 265, 272
Чэн-цзу *см.* Юн-лэ
Чэнь Бай-чэнь 陳白塵 (Цзэн-хун 增鴻; 1908–1994) 388–390
Чэн Чан-гэн 程長庚 (1811–1880) 725, 771, 887
Чэн Чжао-цай 成兆才 (1874–1929) 689
Чэн Чжэн-куй 程正揆 (*наст. имя* Чэн Куй 程葵, Чэн Дуань-бо 程端伯, *прозв.* Цзюйлин 鞠陵, Цинси-даожэнь青溪道人, Циси-лаожэнь 青溪老人; 1604–1676) 26, 45
Чэн Ши-фа 程十髮 (род. 1921) 47
Чэнь Бо-эр 陳波兒 (1910–1951) 392
Чэнь Бу 陳卜 (XIV в.) 720
Чэнь Ван-тин 陳王庭 (Чэнь Цзоу-тин 陳奏庭; 1600–1680) 720
Чэнь Гун-сы 陳公思 (479–502) 564
Чэнь Да-бэй 陳大悲 (1887–1944) 386–387
Чэнь Ду-сю 陳獨秀 (Чэнь Цянь-шэн 陳乾生, Чэнь Чжун-фу 陳仲甫; 1879–1942) 370

Чэнь И 陳毅 (1901–1972) 46, 397
Чэнь И-мин 陳逸鳴 (род. 1951) 47
Чэнь И-фэй 陳逸飛 (род. 1946) 47
Чэнь Кай-гэ 陳凱歌 (род. 1952) 419, 424, 503, **853**
Чэнь Лу 陳錄 (раб. 1436–1449) 603, 670
Чэнь Мянь (XX в.) 386
Чэнь Синь 陳鑫 (Чэнь Пинь-сань 陳品三; 1849–1929) 722
Чэнь Сы 陳思 (XII в.) 892
Чэнь Сянь* 陳銑 (1785–1859)
Чэнь Фа-кэ 陳發科 (陳福生; 1887–1957) 721–722
Чэнь Хун-шоу 陳洪綬 (Чжан-хоу 章侯, *прозв.* Лаолянь 老蓮; 1598/1599–1652) 43, 106, 158, 586, 787
Чэнь Хун-шоу 陳鴻壽 (Цзы-гун 子恭, *прозв.* Боцзы 伯子, Гун-фу 恭父, Гун-шоу 恭壽, Ихэ 翼盒, Лао-мань 老曼, Мань-гун 曼公/龔, Мань-шэн 曼生, Сюйси-юйинь 胥谿漁隱, Цзягу-тинчжан 夾谷亭長, Чжуншисюань 種石軒, Чжунъюй-даожэнь 種榆道人, Чжунъюй-сяньли 種榆僊吏, Чжунъюй-шаньгуань 種榆山館, Чжунъюй-шанькэ 種榆山客; 1768–1822) 694, 695, 809
Чэнь Хун 陳洪 (1907–?) 337
Чэнь Хэн-кэ 陳衡恪 (1876–1924) 46
Чэнь Цзао 陳造 (XII в.) 154
Чэнь Цзи-дэ* 陳驥德 (2-я пол. XIX в.)
Чэнь Цзи-жу 陳繼儒 (Чэнь Чжун-чунь 陳仲醇, *прозв.* Байши-цяо 白石樵, Байши-шаньцяо 白石山樵, Мигун 麋公, Мэйгун 眉公, Мэй-даожэнь 眉公, Сюэтан 雪堂; 1558–1639) 123, 167, 734, 735
Чэнь Цзунь 陳遵 (дин. Зап. Хань) 763
Чэнь Цин-пин 陳清萍 (1795–1868) 721
Чэнь Цинь* 陳芹 (сер. XVI в.)
Чэнь Ци-тун 陳其通 (XX в.) 498
Чэнь Чан-син 陳長興 (Чэнь Юнь-тин 陳雲亭; 1771–1853) 721–722
Чэнь Чан-цзи* 陳長吉 (кон. XIX в.)
Чэнь Чжуань* 陳撰 (ум. 1758)
Чэнь Чжун 陳容 (XIII в.) 628
Чэнь Чжэнь-лянь 陳振濂 (род. 1956) 47
Чэнь Чунь 陳淳 (Чэнь Дао-ся 陳道夏, Чэнь Дао-фу 陳道復, Чэнь Фу-фу 陳復父, *прозв.* Байянь-шаньжэнь 白陽山人; 1483–1544) 43, 104, 667, 708, 734, **853**, 854, 893
Чэнь Шао-мэй 陳少梅 (1909–1954) 46, 789
Чэнь Ши-дао (1053–1101),
Чэнь Ши-цзэн 481
Чэнь Шоу-ци* 陳壽祺 (1771–1834)
Чэнь Шу* 陳書 (1660–1736)
Чэнь Юань-лун* 陳元龍 (1652–1736)
Чэнь Юань-су* 陳元素 (кон. XVI — нач. XVII в.)
Чэнь Юй-хан 401
Чэнь Юй-чжун 陳豫鍾 (Цзюнь-и 浚儀, *прозв.* Цютан 秋堂; 1762–1802/1806) 694, 695
Чэнь Юн 陳涌 (XX в.) 394
Чэн Янь-цю 程硯秋 (1904–1958) 368, 371, **854**, 855
Чэн Яо-тянь 程瑤田 (Чэн И-тянь 程易田,Чэн И-чоу 程易疇, *прозв.* Жантан 讓堂; 1725–1814) 596, 892
Шаванн Э. (Chavannes E., 1865–1918) 506, 508
Ша Вэнь-хань 沙文漢 (1908–1964) 855
Ша Е-синь 沙叶新 (род. 1939) 399, 400, 402, 499, 500, **855**
Шакьямуни *см.* Будда
Ша Мэй 沙梅 (род. 1909) 392
Ша Мэн-хай 沙孟海 (Ша Вэнь-жу 沙文若, *прозв.* Ши-хуан 石荒, Ша-цунь 沙村, Цзюэ-мин決明, Лань-ша 蘭沙; 1900–1992) 47, **855**, 856
Шан Сяо-юнь (1900–1976) 772
Шань Тао 山濤 (205–283) 830
Шао-вэн (ум. 119/118 до н.э.) 379
Шао Ми 邵彌 (Сэн-ми 僧彌, *прозв.* Гуа-чоу 瓜疇, Гуачоу-лаожэнь 瓜疇老人, Ми-юань 彌遠, Фэньто-цзюйши 芬陀居士, Цинмэнь-иньжэнь 青門隱人, Гуаньюань-соу 灌園叟; ок. 1594 — 1642?/1662?) 734, 735
Шао-син 紹興 (1131–1162) 758
Шао Фэй 邵飛 (род. 1954) 47
Шатров М. (род. 1932)
Шафиров П.П. (1669–1739) 470
Швейцер Альберт (1875–1965) 212
Шекспир У. (Shakespeare W., 1564–1616) 385, 387, 389, 391, 396, 400, 730, 765, 786, 896
Шефер Э. (Schafer E., 1913–1991) 313, 463, 464
Шива (*миф.*) 197
Ши Гуань-нань 施光南 (XX в.) 338, 402
Ши Дун-шань 史東山 (*наст. имя* Ши Куань-шао 史匡韶; 1902–1955) 413, 416, 426
Ши-и 師乙 (Чжань-го) 332
Ши-кэ 石柯 (X в.) 106, 108
Шиллер И.Ф. (Schiller I.F; 1759–1805) 461, 730
Ши Ло-мэн 時樂蒙 (род. 1915) 392
Ши Лу 石魯 (1919–1982) 47
Ши Лэ 石勒 (274–333) 818
Ши Най-ань 施耐庵 (1297?–1370) 364, 435
Ши Синь-нин 石心寧 (род. 1969) 841
Ши Сян-цзы 師襄子 (VI в. до н.э.) 28
Ши-тао 石濤 (Дао-цзи 道濟, Юань-цзи 元/原濟, *в миру* Чжу Жо-цзи 朱若極, *прозв.* Гаохуан-цзы 膏肓子, Дуньгэнь 鈍根, Кугуа 苦瓜, Линдин-лаожэнь 零丁老人, Сяцзунь-чжэ 瞎尊者, Цзинцзян-хоужэнь 靖江後人, Цзишань-сэн 濟山僧, Цинсян-ижэнь 清湘遺人, Чжися-соу 枝下叟, Шаньшэн-кэ 山乘客, Ши-даожэнь 石道人, Юнань-цзинши 游南京時, Юэшань-жэнь 粵山人; 1641/1642–1707/1718) 26, 44, 133, 134, 144, 145, 160, 161, 167, 211, 481, 482, 540, 702, 744, 754, 825, 831, 839, **859**, 860, 899–901
Ши Фу 石夫 (род. 1929) 402
Ши Хай-сяо 386
Ши Хуй 石揮 (1915–1957) 415
Ши-цзун (дин. Мин) *см.* Цзя-цзин
Ши-цзунь 世尊 *см.* Будда
Ши Цунь-фу 石存符 (*миф.*) 801
Ши Чжоу 史籀 (кон. IX в. до н.э.) 857
Ши Ю 史游 (I в. до н.э.) 129, 870
Шоу Б. (Shaw B.; 1856–1950) 386, 391
Шоу-син 壽星 (*миф.*) 267–268, 683
Шуй Хуа 水華 (*наст. имя* Чжан Шуй-хуа 張水華; 1916–1995) 415, **867**
Шунь 舜 (*миф.*) 330, 376, 379, 549, 627, 656, 672

Шуньчэн-цзюньван 順承郡王 (дин. Цин) 537
Шу Сю-вэнь 390
Шу Ци 叔齊 (дин. Чжоу) 615
Шэн Мао-е 盛茂燁/爗 (Юй-хуа 與華, *прозв*. Нянь-ань 念庵, Янь-ань 研庵, Яньань-цзюйши 研庵居士; раб. ок. 1607 — 1640) 735
Шэн Чжун-го 盛中國 (XX в.) 337, 338
Шэнь Гу-чжи 沈古之 (*миф.*) 801
Шэнь Ду* 沈度 (1357–1434)
Шэнь Дэ-фу 沈德符 (1578–1642) 846
Шэнь Инь-мо 沈尹默 (Шэнь Цю-мин 沈秋明, *прозв*. Цзюнь-мо 君墨, Гуйгу-цзы 鬼谷子; 1883–1971) 46, 129, 612, 613, 856, **872**, 877
Шэнь Ко 沈括 (Шэнь Цунь-чжун 沈存中; 1031–1095) 333
Шэнь-нун 神農 246, 346, 454, 592
Шэнь Пэн 沈鵬 (род. 1931) 47
Шэнь Тан* 沈塘/唐 (раб. в кон. XIX — нач. XX в.)
Шэнь Цзин 沈璟 (1553–1610) 364, 365, 796
Шэнь-цзун (дин. Мин) *см.* Вань-ли
Шэнь-цзун (дин. Сун) 神宗 (Чжао Сюй 趙頊; прав. 1068–1085) 42, 665, 726, 756, 824
Шэнь Цзун-цянь 沈宗騫 (Шэнь Си-юань沈熙遠, *прозв*. Цзечжоу 芥舟; 1736–1820) 171, 525
Шэнь Цзэн-чжи 沈曾植 (1850–1922) 733
Шэнь Цюань 沈 銓 (Шэнь Нань-пин 沈南蘋, Шэнь Хэн-чжи 沈衡知, *прозв*. Наньпин 南蘋, Хэнчжай 衡齋; 1682 — после 1762) **872**
Шэнь Чжоу 沈周 (Шэнь Ци-нань 沈啟南, *прозв*. Ши-тянь 石田, Байши-вэн 白石翁, Юйтянь-шэн 玉田生, Чжуцзюй-чжужэнь 竹居主人, Чжучжуан-лаожэнь 竹莊老人; 1427–1509) 43, 104, 106, 144, 165, 166, 548, 549, 660, 661, 704, 708, 723, 734, 744, 760, 793, 842, 854, **873**, 874
Шэнь Ши-син* 申時行 (1535–1614)
Шэнь Шу-ян 沈叔羊 (XX в.) 156
Шэнь Яо-чу 沈耀初 (род. 1908) 47

Эберхард В. (Eberhard W; 1909–1989) 157, 158
Эйзенштейн С.М. (1898–1948) 52, 496, 500, 501, 884
Эммануил Великий (1469–1521) 272
Эр Ван 二王 665, 687, 700, 837, 856, **875**–878 также *см*. Ван Си-чжи, Ван Сянь-чжи
Эр Ши-хуан (дин. Цинь) 二世皇 (209–207 до н.э.) 29, 379, 405,791

Юань Ан 袁昂 (ок. 461–540) 174
Юань-гун 元公 (прав. 531–517 до н.э.) 405
Юань-ди (дин. Лян) 元帝 (Сяо И 蕭繹; прав. 552–554) 607
Юань-ди (дин. Хань) 元帝 (Лю Ши 劉奭; прав. 48–33 до н.э.) 870
Юань Кэ 袁珂 (1916–2001) 405
Юань Му-чжи 袁牧之 (1909–1978) 389, 412, 426, 501, **884**
Юань Сюэ фэнь 袁雪芬 (род. 1922) 895
Ю Инь* 尤蔭 (1732–1812)
Юй (семейство) 余 (XIII–XVI вв.) 808
Юй Да-фу郁達夫 (Юй Вэнь 郁文; 1896–1945) 730
Юй Да-ю 俞大猷 (Юй Чжи-фу 俞志輔, Юй Сюнь-яо 俞遜堯, *прозв*. Юй Сюй-цзян 俞虛江; 1503/1504–1579/1580) 435, 437
Юй Жун-лин 裕容龄 (1882–1973) 351
Юй И-сюань 喻宜萱 (1909–2008) 337
Юй Лин 於伶 (*наст. имя* Жэнь Си-гуй 任锡圭, Жэнь Юй-чэн 任禹成, *псевд*. Жэнь Да-цзя 任大加, Юкэ 尤兢; 1907–1997) 390, 697
Юй-нюй 玉女 (*миф.*) 224
Юй Сань-шэн 餘三勝 (*наст. имя* Кай Лун; 1802–1866) 725, 771, **887**
Юй Синь 庾信 (513–581) 815
Юй Фэй-ань 於非闇 (1887–1956) 887
Юй-хуан шан-ди *см*. Юй-хуан
Юй-хуан 玉皇 (*миф.*) (Юй-хуан шан-ди 玉皇上帝) 224, 295, 735
Юй Хуа 余華 (род. 1960) 812
Юй Хэ 俞和 (ок. 1307–1384) 823
Юй Цзи 虞集 (1272–1348) 823
Юй Цзи 余 集 (Жун-шан 蓉裳, *прозв*. Фоцюань-вайши 佛泉外史, Цзычэн 子成, Циньван-шаньминь 秦望山民, Цюши 秋室, Цюши-цзюйши 秋室居士, Чжаньчжан 展長; 1737/78–1823) 842
Юй-цзянь 玉澗 (Южн. Сун) 664, 677, **887**, 888
Юй Цзянь-хуа 俞劍華 (XX в.) 553, 734, 778,860
Юй Чжи-дин* 禹之鼎 (1647 — после 1713)
Юй Чжун-вэнь 虞仲文 (XI–XII вв.) 537
Юйчи Исэн 尉遲乙僧 (раб. 677–710) 598, 606
Юй Шан-юань 餘上沅 (1897–1970) 386–387
Юй Ши-нань 虞世南 (Юй Бай-ши 虞伯施, *прозв*. Юй Юн-син 虞永興, Юн Син-гун 永興公; 558–638) 38, 128, 539, 545, 687, 852, 857, 877, **888**
Юй Шу-янь 餘叔岩 (1890–1943) 725, 771, 825, 887
Юй Ю-жэнь 於右任 (Юй Ю-жэнь 於誘人, *прозв*. Тайпин-лаожэнь 太平老人; 1879–1964) 46, **889**
Юй Юхань 余友涵 (род. 1943) 840
Юй 禹 (*миф.*) 83, 232, 330, 376, 467, 656
Юнг К.Г. (Jung C.G.; 1875–1961) 152, 156
Юн-лэ永樂 (Чэн-цзу 成祖; прав. 1403–1425) 181, 528, 529, 537, 559
Юн-пин 永平 (58–75) 178
Юн Син 永琨 (1752–1823) 797
Юн-тай 永泰 (684–701) 38, 890–891
Юн-чжэн 雍正 (Ши-цзун 世宗; прав. 1723–1735) 93, 181, 201, 314, 317, 320, 359, 538, 584, 596, 598, 839, 881, 883
Юнь Бин 惲 冰 (Цин-юй 清於, *прозв*. Ланьлин-нюйши 蘭陵女史, Наньлань-нюйцзы 南蘭女子, Ханьгуй-нюйши 寒閨女史, Хаожу 浩如; раб. 1670–1710) 667
Юнь Дао-шэн (1586–1655) 893
Юнь-ли* 允禮 (ум. 1738)
Юнь Си* 允禧 (1711–1758)
Юнь Шоу-пин 惲壽平 (*наст. имя* Юнь Гэ 惲 格, Чжэн-шу 正 叔, *прозв*. Байюнь-вайши 白雲外史, Байюнь-цаотан 白雲草堂, Баовэн-кэ 抱甕客, Дунъе-даожэнь 東野道人, Дун-юань 東園, Наньтянь-шэн 南田生, Оусян-саньжэнь 甌香散人, Оусянгуань 甌香官; 1633–1690) 44, 538, 667, 695, 789, 790, **893**, 894
Юткевич С.И. (1904–1985)52, 496
Юэ Минь-цзюнь 岳敏君 (род. 1962) 220, 541
Юэ Фэй 岳飛 (Юэ Пэн-цзюй 岳鵬舉; 1103–1141) 451, 695, 696

丙

Я Мин 亞明 (род. 1924) 47
Ян Бань-хоу 楊班侯 (1837–1892) 721
Ян Бао-сэн 楊寶森 (1909–1958) 725
Ян Бао-чэнь (XX в.) 492
Ян Бу-чжи 揚補之 (XIII в.) 668
Ян Вэй-чжэнь 楊维楨 (Ян Лянь-фу楊廉夫, *прозв.* Те-я 鐵崖, Ди дао-жэнь笛道人; 1296–1370) 42, **896**
Ян Вэнь-цун 楊文驄 (1597–1646) 760
Ян-гуйфэй *см.* Ян Юй-хуань
Янг Эвард *см.* Ян Дэ-чан
Ян-ди 煬帝 (Ян Гуан 楊廣; прав. 605–617) 349, 350, 376, 406, 624
Ян Дэ-чан 楊德昌 (Эвард Янг, Edward Yang; 1947–2007) 428
Ян Ин-фэн 楊英風 (род. 1926) 47
Ян Инь-лю 楊蔭瀏 (1899–1984) 337, 338
Ян Ли-мин 楊利民 (род. 1947) 402
Ян Ли-фан 396
Ян Лу-чань 楊祿禪/露禪 (Ян Фу-куй 楊福魁; 1799–1872) 721, 722
Ян Нин-ши 楊凝式 (Ян Цзин-ду 楊景度, *прозв.* Фэн-цзы疯子, Сюй-бай虛白, Хуаян жэнь 華陽人; 873?–954) 40, 574, 896, **897**
Ян Нэн-гэ* 楊能格 (раб. 2-я пол. XIX в.)
Ян Сяо-лоу 楊小樓 (1878–1938) 771
Ян У-цзю 楊無咎 (1097–1169) 669
Ян Хань-шэн 陽翰笙 (1902–1993) 389–392, 398, 779, **898**, 899
Ян Цзинь* 楊晉 (1644–1728)
Ян Цзянь 揚堅 *см.* Вэнь-ди (дин. Суй)
Ян Чао-ин 楊朝英 (дин. Юань) 801
Ян Чэн-фу 楊澄甫 (1883–1936) 721
Ян Шао-бинь 楊少斌 (род. 1961) 540, 541
Ян Шэнь 楊慎 (1488–1559) 468, 846
Янь Вэнь-гуй 燕文貴 (967?–1044) 817
Янь Гуан-лу 135
Янь Ли-бэнь 閻立本 (600?–673) 25, 38, 121, 289, 587, 588, 607, **902**–904
Янь Ли-дэ 閻立德 (ум. 656) 607, 902
Янь Лян-кунь 嚴良堃 (XX в.) 338
Янь-нань Чжи-ань / Чжи Ань 燕南芝庵 (дин. Юань) 800
Янь Пи 閻毗 (VI в.) 902
Янь Хуй 颜辉 (кон. XII — 1 я пол. XIII в.) 41
Янь Цзи-дао (1030 — ок.1106) 802
Янь Цзюй-пэн 言菊朋 (1890–1942) 725
Янь Ци-пин 閻次平 (XII в.) 40
Янь Чжи-туй 顏之推 (531 — после 590) 37**6**
Янь Чжэнь-цин 顏真卿 (Янь Цин-чэнь 顏清臣, *прозв.* Лу-гун 魯公, Пин-юань 平原 709–784/785) 38, 122, 128, 129, 608, 632, 648, 649, 665, 701, 715, 717, 725, 751, 754, 761, 762, 815, 826, 856, 892, 897, **905**, 906
Янь Ши-гу 顏師古 (581–645) 376, 405
Янь Шу-юань 晏叔原 (X–XII вв.) 802
Янь Янь-чжи 顏延之 (384–456) 135
Ян Юй-хуань 楊玉環 (Ян-гуйфэй 楊貴妃; 719–756) 349, 359, 830
Ян Юнь-сун 楊筠松 (Ян Шу-мао 楊叔茂, *прозв.* Цзю-пинь сянь-шэн 救貧先生; 834–900/906) 741
Ян Янь-цзин 楊延晉 (род. 1945) 417
Яо Се 姚燮 (Мэй-бо 梅伯, *прозв.* Фучжуан 复莊, Да мэйшань-минь 大梅山民; 1805–1864) 369
Яо Чжун-мин 姚仲明 (1914–1999) 392
Яо Шуй-цзюань 姚水娟 (*наст. имя* Яо Вэнь-сянь 姚文賢; 1916–1976) 895
Яо 堯 330, 346, 376, 379, 656, 802

абхаямудра *см.* ши у вэй инь
адарша *см.* цзин [8]
ай [3] 艾 614
Академия Ханьлинь *см.* Ханьлинь (юань)
Академия Цзися *см.* Цзися сюэгун
актинолит 224–225
алохань 阿羅漢 *см.* лохань
амритакалаша *см.* гань лу пин
амфиболы 224
ан 昂 571
ань [1] 案 301, 302, 405
ань [3] 庵 67
ань вэй инь 安慰印 (*санскр.* витаркамудра, вьякхьянамудра) 193
Анькан 安康 518
Аньхой-пай 安徽派 809
ань-хуа 268
ань цзинь 暗勁 777
Аньцзицяо 安濟橋 **512**
архат *см.* лохань
асана *см.* цзо [2]
асуры (asura) 577
ба бао 八寶 166, 245, 329, **513**–518, 629, 834
ба гу 八穀 462
ба гуа 八掛 134, 136, 376, 448, 722, 892
багуа-цзяо 八卦教 438
ба гуа чжан 八卦掌 440, 445, 449, 697, 721, 776
Бадалин 八達嶺 804, 805
бай 白 455
байбао-сян 百寶箱 304
бай вэнь 白文 826
байгу 百古 205
бай гу [1] 百穀 461
бай ди 白狄 835
Байдянь 拜殿 875
бай лун 白龍 156, 630
Баймасы 白馬寺 67
бай мяо 白描 41, 106, 147
бай си 百戲 347–349, 357, 359, 377, 380, 405–406, 690
бай сян 白象 199
байсянь 白鵬 293
Байта 白塔 42, 69, 90–92, 520, 528
байтао 白陶 33, 255
бай тун 白銅 307
Байтяньэ биньгуань 白天鵝賓館 74
бай-фу 白拂 200
байфэн(-р) 百份(兒) 506
бай ху 白虎 405, 577, 628, 779
байхуа 白話 20, 895
бай-хуа цзюань-цао 百花卷草 578
бай цзинь 白金 307
бай-цы 白瓷 257
бай юй 白玉 225
Байюньгуань 白雲觀 67
бай ян цин тэн 白阳青藤 854
балэй у 芭蕾舞 356
балэй у даоянь 芭蕾舞導演 356
бан лао 幫老 361
банцзы 梆子 *см.* банцзы дяо
банцзы дяо 梆子調 335, 367, **517**, 689, 879, 895
банцзы цян 梆子腔 *см.* банцзы дяо
бань [1] 板 164, 172, 362, 727, 774
бань [2] 班 365
бань [3] 版 327
баньгу 板鼓 334
бань-дэн-лун 板凳龍 631
бань лун 班龍 630
Баньпо 半坡 247, 251, 805
баньху 板胡 334, 382
бань хуа 版畫 113, 808, 809
бань цзя фу цзо 半跏趺坐 189
баньцян ти 板腔體
баньчжо 半桌 302
баньчжу 斑竹 672
баньшиси 板式戲 689, 894
бань шэ (дяо) 般涉(調) 803
бань юань半園 59
баньянь 板眼 362
Баосянлоу 181
бао-та 寶塔 27, 67, 199, 409, **518**, 651, 764
Баохэдянь 保和殿 559
бао-цзы 包子 464
Баочута 98
бао юй 保玉 590
Баоюньгэ 寶雲閣 593
ба сянь 八仙 266–268, 315, 329, 382, 515, 683, 834
ба сянь хэ шоу 八仙賀壽 382
ба фа 八法 712, 892
ба фэнь 八分 523, 582, 699, 725, 764, 870, 876
Бахэ хуйгуань 八和會館 895
ба цзи сян 八吉祥 268, 319, 515, 518
бецзы 別子 781
би 筆 123, 139, 766
би [8] 壁 31, 226, 313
би [13] 鉍 693
би ли 筆力 101, 123
би-мо 筆墨 101, 107
би мо и 筆墨藝 136
би-му-юй 比目魚 406
бин [2] 病 141, 163, 557, 727
бин [5] 餅 306, 539
Бинлинсы 炳靈寺 118, 185
бин лун 病龍 630
Бинмаюн 兵馬俑 24, 792
бин-у 兵舞 340
бин ча 餅茶 454
бинь чжу 賓主 160
би-се 狴獬 **521**–523, 862
би си 筆戲 104
бисэ-яо 秘色窯 258
би фа 筆法 146, 173, **523**, 671
би хо ту 避火圖 848
би хуа 壁畫 111, 532, 890
би цин мо цюй 筆情墨趣 172
би чжун 筆塚 747
би чжун юн ли 筆中用力 751
би ши 笔勢 101

би-ши [1] 壁石 327
би юнь 筆韻 173
Биюньсы 碧云寺 45, 119, 182
бияньху 鼻煙壺 315
бо [3] 鉢 (*санскр.* патра) 195, 250
бо [4] 鑮 243
бодхиасана 189
бодхисаттва 42, 117, 142, 178–180, 182, 185, 187–192, 194–195, 197–200, 309, 329, 431, 576–578, 604, 607, 768 *см. тж.* пуса
бо дэн фа 撥鐙法 523
божэ 般若 (*санскр.* праджня) 848
бокэ 擘窠 679
боли 玻璃 312–314, 326
Бочэнь-пай 波臣派 **525**–526, 597
Бошаньлу 博山爐 647–648
бо ши 博士 26, 663, 687, 731
Боята 博雅塔 67
бу [8] 瓿 33, 235
будда (buddha) *см.* фо
буддизм *см.* фо-цзяо
бу жэнь 不仁 445
буи[цзу] 布依[族] 356
бу нин юй синь 不凝於心 140
бундзинга (*яп.*) 872
бусе布鞋 296
бу сы чжи сы 不似之似 104
бу-сюй 步虛 802
буфан 補方 293
бу цзи 不及 465
бу чжи 不知 341
бу чжи жань эр жань 不知然而然 140
бу чжи юй шоу 不滯於手 140
бу чжэн цюэ чжи би 不正確執筆 523
бушоу 部首 341, 462
буяо 步搖 327
бхадрасана 189
бхитисрарашамудра *см.* чу ди инь
бэй [2] 背 802
бэй [3] 杯 250
бэй [4] 碑 520, 521, **526**, 581, 595, 600, 612, 620, 630, 649, 656, 665, 673, 687, 733, 736, 790, 823, 826, 870, 876, 905
бэй [8] 卑 55
Бэй-доу 北斗 449
Бэйлинь 碑林 527
бэйлинь [1] 背臨 611
бэй лун 北龍 629
бэй-пай 北派 107
бэй-пань-у 杯盘舞 341
бэй-синь 背心 291
бэй-сюэ-пай 碑学派 44, 581, 588, 612, 699, 736, 761
бэйте 碑貼 600
бэйто 碑拓 600
бэйфан дицюй 北方地區 255
бэйфан-шаньшуй-хуапай 北方山水畫派 547, 617, 756, 766, 783
Бэйхай 北海 89, 90, 91, 92, 93
бэйхуа-пай 北畫派 107
Бэйцзин 北京 520, **528**, 537, 557, 559, 688, 728, 784, 853, 859
бэйцзин бэнбэн 北京蹦蹦 689
Бэйцзин као-я 北京烤鴨 466
Бэйцзин сицюй сюэюань 北京戲曲學院 356
Бэйцзин удао сюэсяо 北京舞蹈学校 344
Бэйцзин удао сюэсяо шиянь балэй-у туань 北京舞蹈学校实验芭蕾舞團 344, 404
Бэйцзин хуапай 北京畫派 46
бэй-цзун (хуа) 北宗(畫) 166, 531–532, 537, 546, 551, 570, 572, 580, 600, 613, 617, 658, 664, 679, 680, 706, 737, 756, 766, 783, 788, 798, 821, 822, 841
бэй цюй 北曲 359
бэй-ши 北狮 865
бэй-шу 碑書 871, 889
Бэй-шуй шу хуа и май чжаньлань хуй 杯水書畫義賣展覽會 581
бэн цюань 崩拳 696
бэнь юань 本原 178
бянь [2] 變 361, 448, 860
бянь [5] 鞭 436
бянь [6] 邊 781
бянь-вэнь 變文 808
Бяньлян 汴梁 63, 73
бянь-сян 變相 808
бяньху 扁壺 239
бянь хуа 變化 146, 606
бянь чжун 編鐘 28, 334, 780
бянь юй 變虞 642
ва 襪 286
вава си 娃娃戲 685
ваджра *см.* цзинь-ган-чу
ваджра-асана 188, 195
ваджраяна *см.* цзинь-ган-шэн
вай [1] 外 360, 728
ваймо 外末 360
вайсяо-хуа 外銷畫 **530**, 611, 684
Вайтань 外灘 73
вай то 外拓 38
вай фан нэй юань 外方內圓 148
вай цзя 外家 445
вай ци 外氣 171
Вайчао 外朝 559
Вайчэн 外城 807
ван [1] 王 224, 234, 244, 295, 358, 886
Ванду му 望都墓 **532**, 903
ван-фу 王府 63, 528, **537**
ван чжи 王制 225
Ванчэнган 王城岡 879
Ваншиюань 網師園 94, 96
вань 萬 58
вань [2] 卍 319, 881
вань [3] 碗 250, 468
ваньли-гуй 萬歷櫃 303
вань-у 萬舞 340
Ваньфанъаньхэ 萬方安和 881
вань хуа 萬畫 145
Ваньхуачжэнь 萬花陣 881
Ваньчуньтин 萬春亭 560
Ваньчуньюань 萬春園 881
ваньши сяньшичжуи 玩世现实主義 216, **541**
вань шоу у цзян 萬壽無疆 329
Ваньшоушань 萬壽山 592, 593

丙

варамудра, варадамудра *см.* ши юань инь
вацзы 瓦子 333, 360
ва шэ 瓦舍 434, 439
«великая культурная революция» *см.* вэньхуа да гэмин
вишая (visaya) *см.* цзин [7]
во-коу 倭寇 437
во мянь му 我面目 708
вэй [3] 緯 56
вэй [5] 味 465
вэй [7] 微 640
вэй [9] 未 636, 637, 642, 642
вэй [15] 帷 379
вэй [16] 圍 892
вэй гоусюй 為溝洫 596
вэй-мэн 威猛 848
вэй фан 帷房 379
вэйхуа 卫畫 681
вэй ци [1] 圍棋 172
вэйцзы [1] 尾子 781
вэй шэн 尾声 802
Вэйянгун 未央宫 805
вэнчжун 翁仲 681
вэнь 文 22, 28, 66, 138, 157, 430, 431, 437, 438, 451, 866
вэнь бэй 文碑 526
вэнь жэнь 文人 22, 123, 133, 142, 213, 545
вэньжэнь-хуа 文人畫 25, 40, 42–43, 103–105, 110, 168, 205, 212, 482, 534, 535–536, 540, **545**–547, 551, 570, 572–573, 586, 603, 661, 663, 671, 681, 689, 701, 704, 709, 711, 713, 744, 757, 785, 822, 839, 901
вэнь и ци вэй чжу 文以氣為主 138
вэньмин си 文明戲 386, 498, 895
Вэньмяо 文廟 598; *см. тж.* Кунмяо
вэньси 文戲 381, 725
Вэньсюэгуань 文學館 755
вэнь-у 文舞 340
вэнь фан сы бао 文房四寶 123, 656
вэнь-фу 文服 774
вэньхуа да гэмин 文化大革命 712, 730, 751, 765, 771, 779
Вэньхуа дасюэ 文化大學 813
вэньхуа жуань шили 文化軟實力 425
Вэньхуадянь 文華殿 559
вэнь-цзин 文静 848
Вэньцзиньгэ 文津閣 853
вэнь-цзяо-шу 蚊脚書 867
вэнь чжан 文章 802
вэньчжоу цзацзюй 溫州雜劇 359
вэнь-чоу文丑 772
вэнь-ши 文狮 865
вэньшэн文生 368
Вэньюаньгэ 文淵閣 705
вэньянь 文言 20, 22, 385
гай [1] 蓋 515, 517, 647
гай вань 盖碗 459, 811
гайнянь ишу 概念藝術 218
Гандхара 117, 184, 187, 188
гандхарва (gandharva) 577
ганхуа 缸畫 682
ган чжун ю жоу 刚中有柔 736
гань [4] 乾 465
гань [9] 干 340, 741
гань би 幹筆 26, 146
гань лу 甘露 (*санскр.* амрита) 192
гань лу пин 甘露瓶 (*санскр.* амритакалаша) 198
гань-у 干舞 340
ганьцзюй 贛劇 518
гао гу 高古 166
Гаолин 高領 246
гаолин ту 高領土 246
гаолян 高粱 463, 467
гао пин (дяо) 高平(調) 803
гаоцян 高腔 517, 879
гао юань 高遠 107, 555
Гаруда 191, 194
гелугпа 180, 181
го [1] 國 56
го [3] 過 465
го [4] 锅 465
Голи Гугун боуюань 國立故宫博物院 *см.* Гугун
Голи иньюэ чжуанькэсюэсяо 國立音乐专科學校 616
Гоминьдан 國民黨 432, 440
Гонконг *см.* Сянган
Готай 國臺 818
го тянь 郭填 611
го-тяо-бань 過跳板 865
гоу [1] 鉤 327, 867, 892
гоу [6] 勾 147
гоулань 勾欄 360, 361
гоу-ле 勾勒 203
го-хуа 國畫 26, 46, 47, 101, 109, 135, 201–213, 273, 432, 561, 586, 609, 670, 711, 787, 847, 902; *см. тж.* чжунго-хуа
Гоцзи шаолиньцюань ляньхэхуй 國际少林拳联合會 442
Гоцзыцзянь 國子監 66
го шу 國術 432, 440, 441, 722
го шу гуань 國術館 440
Го шу яньцзю-со 國術研究所 440
гоюй 國語 403, 426, 432
гу 孤 361
гу [2] 古 160
гу [6] 骨 83, 137, 160, 171, 532, 556, 557, 595, 612, 632, 649,
гу [9] 鼓 382
гу [13] 鈷 233
гу [14] 觚 33, 234, 235, 266, 269, 318
гу, **цзинь**, **сюэ**, **жоу** 骨筋血肉 **556**
гуа [2] 卦 134, 135, 376, 696, 722, 741
гуа [3] 掛 135
гуа-го 瓜菓 203
гуай [2] 拐 515
гуай лун 乖龍 630
гуанлучэн 光祿丞 618
Гуанминсы 光明寺 818
Гуанхуйсы 廣惠寺 69
гуан цай 廣彩 280
Гуанцзи(сы) 广济(寺) 602
гуанчжун 廣鐘 834
гуань 管 379
гуань [1] 館 67, 438, 439, 443

丙

гуань [6] 冠 194, 293, 294, 685
гуань [7] 罐 235, 250, 255, 264, 269, 270, 272, 515, 517
гуань [8] 琯 379
Гуаньинь янь 觀音巖 604
Гуаньлинь 關林 521
гуаньмао-и 官帽椅 300
гуань-мэй 官梅 669
гуаньнянь ишу 觀念藝術 218
гуаньпи-сян 官皮箱 304
гуань чжун и 冠眾藝 23
гуань-чэн-мэй 官城梅 669
гуань-шэн [1] 官生 368
Гуаньюньфэн 冠雲峰 96
Гуан яо 官窑 263
гувэнь 古文 341, 594, 852
гу вэнь [1] 骨文 *см.* цзягувэнь
гу вэнь [2] 谷紋 33, 227
Гу вэньхуа цзе 古文化街 75
Гугун 故宫 45, 63, 89, 181, 317, 485, 528, **559**, 597, 650, 719, 720, 724, 784, 799, 816, 819, 821–825, 827, 833–834, 839, 900
Гугун боугуань 故宫博物館 735, 737, 750–751, 753, 793, 794
гу и 故意 573
гу и [1] 古意 823
Гу и сяошо каньсин хуй 古佚小說刊行會 849
гуй [1] 鬼 358, 561, 900
гуй [3] 歸 798
гуй [7] 龜 628
гуй [12] 簋 33, 234
гуй [13] 硅 693
гуй [14] 桂 685
гуй-бэй 龟背 577
Гуйлинь хуа-юань 桂林畫院 610
гуйхуа 桂花 603
гуйхуй-цы 骨灰瓷 256
Гуйчжоу гэ-у туань 貴州歌舞團 356
гуйчу 櫃橱 303
гуй-шу 龜書 867
гуй-шэнь 鬼神 **560**, 561, 735
Гулоу 鼓樓 64, 72
гу-мэй 古梅 669
гу мяо 古妙 857
гун [2] 公 743
гун [3] 功 838
гун [4] 宫 56, 67, 199, 642, 802, 803, 846
гун [5] 工 20, 21
гун [9] 弓 (*санскр.* шава) 198
гун [10] 拱(栱) 60, 571
гун [11] 觥 33, 234, 235, 514
гун [12] 供 833
гун-би 工筆 38, 103–107, 145, 167, 203–204, 211, 530, **565**, 615, 660, 679, 708, 711, 778, 786, 793, 794, 873, 887
гун-дянь 宫殿 28
гун дяо 宫調 796, 802, 803
гун-си-сю 滾绣球 865
Гунсянь-яо 鞏縣窯 259
гун-тин-пай 宫體派 745, 790
гун-тин-хуа 宫廷畫 40, 621
гун ти ши 宫體詩 668
гун-фу 功夫 21, 24, 29, 432–433, 439, 443–445, 447, 450–452, 456
гунфу ча 功夫茶 457
гунфэн 供奉 731, 742, 755
гун хуа 拱花 760
гун хуа [1] 拱畫 597
гун цзян се 105
гун ча 貢茶 454
гун-чжо 供桌 302
Гунчэн 宫城 807
гунъянь хуа-цзя 宫延畫家 541, 545, 705
гунь би 滾筆 146
гу пу 古樸 174, 699
Гусуси 姑孰溪 602
гу сянь 姑洗 635–637, 641–642, 644
гу фа 骨法 525
гу фа юн би 骨法用筆 137
гу-цзю сюн-ди 姑舅兄弟 803
гу ци 骨氣 763
гучуй 鼓吹 333
гу шоу ли ли бань у мо 古瘦漓骊半无墨 612
гу шу 鼓書 335
гу юэ 古樂 28
гу я 古雅 823
гханта *см.* чжун [7]
гэ [3] 閣 62, 80, 834
гэ [4] 歌 340, 341, 439, 802, 803
гэ [6] 戈 693
гэ-дяо 調 802
гэмин янбань си 革命楊板戲 344, 398, **567**, 771
гэн羹 465
гэнчжун 更鐘 834
гэцзай си 歌仔戲 403, 427, **568**
гэцзе 隔界 781
гэ цзе бин 歌节病 803
да вань 大萬 346
Давэнькоу вэньхуа 大汶口文化 232, 255
дагу 大鼓 334
Дагуаньюань 大觀園 93
дагуй 大櫃 303
да дао 大刀 436
да жэнь 大人 193
дай [1] 帶 292, 781
дай [2] 傣 335, 354
дай би 代笔 679
дай-бяо 袋錶 328
дай ма 戴馬 702
дай-чжао 待詔 529, 548, 560, 570, 614, 658, 712, 753, 755, 816, 819, 827
Далисы 大理寺 603
Дали сань та大理三塔 520
да люй 大呂 634–637, 639, 641–643
да май 大麥 462
Дамингун 大明宫 807
да му-оу 大木偶 378
дамянь 大面 358
дандай ды удао 當代的舞蹈 352
Данту Ли Бо вэньхуаюань 当涂李白文化园 602, 603
Данъян 當陽 843
дань [2] 淡 166, 572
дань [3] 丹 283

дань [5] 旦 368, 771–773
Даньбицяо 丹比橋 729
дань гоу 單鉤 523
дань и 淡逸 166
дань мо 淡墨 146, 147, 671
дань тянь 丹田 762
дань тянь чжи ци 丹田之氣 802
дань цин 丹青 110
дань цзя лин гуй 376
даньэр 旦兒 361
дао 道 20, 21, 22, 23, 55, 56, 59, 143, 151, 156, 165, 174, 425, 432, 443, 444, 447–452, 516, 606, 664, 764, 802, 888
дао [2] 稻 462, 463
дао [4] 刀 33, 436
дао [5] 蹈 341
дао-бань 导板 774
дао гун 道宫 803
дао-дэ 道德 21, 653
даоинь 導引 654
даомадань 刀馬旦 368, 772
даосизм *см.* дао-цзя, дао-цзяо
дао у 刀舞 433
даоцзо 倒座 703
дао-цзя 道家 308, 326, 721 801, 830, 853, 859, 860
дао-цзяо 道教 138, 224, 308, 545, 572, 669, 675, 735, 767
дао-цин 道情 802
дао шу 道術 432
да се и 大寫意 105
Дасилоу 大戲樓 592
Дасин 大興 744
Дасингун 大興宫 806
Дасинчэн 大興城 806
дасюэши 大學士 648
да сяо цин люй 大小青綠 203, 842
Датун 大同 42, 68, 119
дафан-чэ 大紡車 288
да-фу 大夫 70
да фу пи цунь 大斧劈皴 148, 614, 739
дахуа 大畫 368
да-хуа-лянь 大花脸 772
Дахунмэнь 大紅門 71
да у 大武 433
Дацзу 大足 118, 187, **570**
Дацзушикэ 大足石刻 *см.* Дацзу
да цзя 大家 720
дацзянцзюнь 大將軍 617
да-цюй 大曲 343, 359, 690, 802, 803
дачжуань 大篆 26, 34, 121, 126, 609, 623, 733, 869
Дачжэньцзюэсы 大眞覺寺 69
Дачэндянь 大成殿 598, 731
Дачэнмэнь 大成門 598
да ши (дяо) 大石(調) 803
даши яо 大食窯 316
да шэн 大乘 (*санскр.* махаяна) 178–179, 185, 190
да-юэ 大樂 802
Даяньта 大雁塔 69, 178
де [1] 蝶 295
де-пу 跌扑 865
джайнизм 184
джатака 179
дзэн (*яп.*) *см.* чань
ди [2] 地 728
ди [8] 狄 835, 836
ди [12] 翟 340
ди [13] 笛 331, 333–334, 515, 633, 774, 802
дигань 地杆 781
дигун 地宫 69, 71, 792
Ди Жэнь-цзе цзя гуань 狄仁傑加冠 382
дин 鼎 33, 232, 234, 238, 250, 315, 318, 879
дин [2] 錠 306, 307, 514
дин инь 定印 (*санскр.* дхьянамудра) 191
Динлин 定陵 859
динсян 頂箱 303
Динчжоу 定州 39
Динчжоу-яо 鼎州窯 258
Динъу 定武 877
Дитань 地壇 65, 728
дитоу 地頭 781
ди-цзы 笛子 *см.* ди [13]
ди чжи 地支 635
до [4] 800
до-бао-гэ 多寶格 303
до вань 多萬 346
доу 斗 60, 571
доу [1] 豆 33, 239, 241, 250, 254, 462
Доушуай тянь 兜率天(*санскр.* Тушита) 189
доу бань餖板 760
доу-гун斗栱 (拱) 27, 35, 42, 57, 60, 73, 487, 519, 520, **571**, 572, 589, 703
доукоу 斗口 571, 589
доуфан 斗方 473, 782
доу-фу 豆腐 463
доу-фу куай лянь 豆腐块脸 774
доу цай 鬥彩 265
доу ци 斗氣 641
доу ча 鬥茶 456
Доушуайтянь 兜率天 189
до цзюэ 多絕 104
Доюнь-сюань 朵云軒 114
Древо Бодхи *см.* пути шу
дуань [1] 端 341
дуань да 短打 446
дуань-и 短衣 774
дуанькао 短靠 368
дуань-лун 段龍 631
дуань пи ма цунь 短披麻皴 148
дуань-у 端午 681
дуань-цзы 緞子 287
ду вань цзюань шу син вань ли лу 讀萬卷書行萬里路 673
дувэй 都尉 621
дуй [3] 敦 239
дуй-би 對比 342
дуйлинь 對臨 611
дуйлянь 對聯 473, 594, 781
дуй-фэн 對鳳 578
дуй-ху 對虎 578
дуй цзинь 對襟 291
дуйцзы 對子 508, 781
ду лун 毒龍 630
дун [1] 動 341
дун [2] 洞 67

дун [3] 侗 335, 356
Дунвэнь сюэ-шэ 東文學社 622
Дунгунмэнь 東宮門 592
Дунлин 東陵 71
дун-лун [1] 洞龍 629
дун лю 東流 621
Дун сы пайлоу цзе 東四牌樓街 688
Дунфан гэ-у туань 东方歌舞團 356
дунфан-сюэ 東方學 857
Дунфан хуа цзань бэй 东方画赞碑 905
Дунцзин 東京 624
дун цзю 冬酒 467
дунчжу 東珠 326
Дунши 東市 807
дунъу цзюаньцао 动物卷草 578
Дунъянмэнь 東陽門 624
дунь [1] 炖 465
дунь [2] 顿 679
дунь у 顿悟 674
Дуньхуан 敦煌 178–179, 185, 348, 354, 476, 510, 561, **575**, 623, 808, 816, 817
Дуньхуан шику 敦煌石窟*см.* Дуньхуан
дуньхуан-сюэ 敦煌学 575
дунь цзо 蹲 坐 (*санскр.* махараджа-лила-асана) 189, 190
дупи у 肚皮舞 356
Ду Фу цаоюань 杜甫草園 94
ду цзинь 鍍金 317, 325
душуйцзянь 都水監 587
дхарма *см.* фа [1]
дхарма-шанкха *см.* фа ло
дхатугарбха 178
дхьяна-асана 188
дхьянамудра *см.* дин инь
дэ [1] 德 20–21, 23, 295, 340, 444, 454, 641, 888
дэ [3] 疊 892
дэ мэнь эр жу 得門而入 37
дэнгуа-и 燈掛椅 301
дэн-пай 鄧派 130
дэнхуа 灯畫 682
Дэхуа 德化 879
Дэхуйдянь 德輝殿 593
Дэхэюань 德和院 592
Дэцин-яо 德清窯 257
дянь [3] 點 147, 148, 150, 664, 867, 892
дянь [4] 殿 36, 61, 62, 805, 807
дянь [5] 鈿 328
дяньгу 典故 506
дяньди вэнь 點滴紋 227, 228
дяньин 電影 379
дяньтан 殿堂 *см.* дянь [4]
дянь-цзин 點睛 865
дяньцуй 點翠 325
дянь ча 點茶 456
дяо 調 333, 802–803
дяо [2] 角 507
дяокэ гунъи 雕刻工藝 119
дяо-хэ 調和 342
дяо ци 雕漆 279
дяо чан гань 掉長竿 406
е [1] 業 (*санскр.* карма) 179, 196
е-и 野逸 711
е-мэй 野梅 669
еэр 叶兒 802
жань 染 149
жибэнь ча дао 日本茶道 456
Житань 日壇 65
жи-шу 日書 867
жо би 弱筆 164
жоу 肉 171, 556–557, 595, 632, 714, 801
жоу–ган 柔鋼 63
жоужань 804
жоу ши чжэ 肉食者 464
жу [4] 如 174
жуань лодянь чэньфу ци пинфэн 軟螺鈿臣幅漆屏風 280, 281
жуань у 軟舞 342
жудинвэнь 乳釘紋 33
жу-и 如意 157, 268, 514, 629
Жуигуань 如意館 526, **584**–585, 881
жу и чжу 如意珠 195
жуй бинь 蕤賓 635–637, 641–642, 644
жулай 如來 178, 179
Жулай-цзан 如 來 藏 (*санскр.* Татхагата-гарбха) 180
жун [1] 容 135, 341, 343
Жунань тайшоу 汝南太守 521
Жунбаочжай 荣宝斋 760, 856
жу цзин 入靜 176
жу-цзя 儒家 801, 860, 903
жу-цзяо 儒教 572
жу шу вэй 如鼠尾 660
жу шэн 如生 143
жэнь [2] 仁 23, 66, 72, 224, 445
жэнь [6] 仞 468
жэньдун 忍冬 577
жэнь-у [1] 人舞 340
жэнь-у (хуа) 人物(畫) 25, 38, 103– 106, 110, 139, 142, 154, 161, 203, 206, 207, 270, 531, 549, 551, 553, 554, 560–561, 564, 565–566, 568, 580, 586, 587, 596, 603, 607, 614, 622, 649, 660–611, 663, 676, 680, 704, 706–708, 711, 716, 724, 727, 731, 732, 735, 739, 742, 744, 752, 755, 758, 777, 785–788, 792, 794, 795, 798, 814, 818–820, 824, 827, 829, 841, 842, 872, 899, 900, 902, 904
Жэньшоудянь 任壽殿 592
Жэхэ сингун 熱河行宮 853
и [1] 義 224
и [3] 意 100, 104, 162, 166, 342, 450, 696, 752
и [4] 易 448
и [10] 藝 20, 21, 23, 431
и [16] 衣 774
и [32] 匜 33, 235, 239
и [33] 逸 164, 165, 166
и [34] 椅 766
и би [1] 意筆 105
и би [2] 逸筆 104
и би и би 一筆一筆 582
и би хуа 一筆畫 100, 105, 108, 786
и би шу 一筆書 108, 665, 748, 817, 877
Ивэнь шэ 益文社 536
и гу вэй синь 以古为新 823
и-гэ 逸格 545, 675
и-дао 藝道 *см.* и-шу

и-е 藝業 *см.* и-шу
илан 議郎 763
ин [2] 影 379, 607
ин би 影壁 28, 63, 88, 703, 784
ин го營國 596
Ингогунъюань 英國公園 73, 898
индрии *см.* лю гэн
ин-дэн 影灯 378
ин-дэн-си 影灯戲 378
ин-си 影戲 378, 379
ин-син лун 鷹型龍 626
и-сюэ 藝學 755
инсян 影象 *см.* шипинь ишу
интао 硬陶 33
Инцю 莒丘 618
ин чжун 應鐘 634, 635, 637, 639, 641, 642, 646
иншоу 迎首 781
инъу 鸚鵡 578
инь [1] 陰 35, 41, 55–56, 78, 85, 146, 156, 172, 305, 438, 448, 516, 524, 557, 638, 639, 641, 671, 683, 696, 747, 848, 892
инь [4] 印 130, 188
инь [7] 寅 637, 642
инь [9] 音 332, 633, 801
инь [13] 銀 233, 325
Инь-дай ды ишу 殷代的藝術 **590**, 691
инь линь 隐辚 379
инь-ни 印尼 131
инь си 引戲 360
инь сы 銀絲 325
Иньсюй 殷虛 227, 236, 255, 327, 590
инь-ту 陰兔 158
инь цзюнь 音均 633
инь ци [1] 銀器 227, 236, 255, 327
инь ча 飲茶 456
инь чжай 陰宅 62
инь чжэнь 銀針 459
инь шу 淫書 849
инь шэн 淫声 801
иньюэ 音樂 331
иньюэ-цзюй 音樂劇 356
инь-ян 陰陽 341, 342 , 448, 452, 459, 460, 465, 466, 524–525, 556, 638, 671, 696, 764, 774
инь-ян ли 陰陽曆 350
и пинь 逸品 545, 675, 727
Исин 宜興 451
и син се шэнь 以形寫神 101, 105
[исин] цзы ша [宜兴]紫砂 810
Ису 易俗 371
и-сы 意思 727
исюэ 藝學 755
и-сян 衣箱 304
и-тун-и 301
и-фу 衣服 289
и хуа 一畫 136, 161, 860
и хуа и хуа 一畫一畫 582
и хуа чжи фа 一畫之法 133
и хуй хуа 一回划 109
ихэтуань 義和團 438, 592, 684, 718
и хэ (шэнь) цюань 義和(神)拳 438
Ихэюань 颐和園 90, 219, 481, 520, 528, **592,** 593
и цзай би сянь 意在筆先 101, 150, 174
и цзай хуа вай 意在畫外 101
и цзин 意境 101, 104, 107
и цзэ 夷則 635, 637, 639, 641, 642, 645
и цзюй 一句 802
и-цзя 椸枷 304
и цы тан 66
и-цюй 意趣 727
Ичан 宜昌 843
и чжо цюй цяо 以拙取巧 539
ишаньцзышэн 一扇子生 368
Ишань чжи мин 嶧山之銘 790
и-шу 藝術 20, 22
Ишуцзюй-шэ 藝術劇社 717, 730
ишу цзяолю ишу сюян 藝術交流藝術修养 356
ишу чжуанъянь 藝術裝潢系 356
и шэн 一声 802
Июань 怡園 96
иянцян 弋陽腔 364, 894
кай [1] 楷 126–128 *см. тж.* кайшу
кай лянь开脸 682
Кайфэн 開封 487, 507
кай-хэ 開合 160, 525
кайшу 楷書 26, 34, 105, 121, 126–128, 314, 322, 523, 574, 594, 597, 620, 632, 649, 662, 672, 679, 687, 407, 751, 752, 788, 797, 820, 823, 825, 852, 856, 860, 868, 870, 887–888, 896, 905, 906
Кайюаньсы 開元寺 41
калаша *см.* пин [3]
камалока 189
кан 炕 298, 301, 302
кан-ань 炕案 302
Канси сы цзя 康熙四家 789
кан-чжо 炕桌 302
кань 看 866
кань-цзяньэр 坎肩兒 291
кань юй 堪輿 55
каньюй-цзя 堪輿家 55, 741
као [1] 烤 465
као [2] 靠 774
карма *см.* е [1]
кидани *см.* цидань
киннара 577
клуазоне 316, 318–322
колесо дхармы *см.* фа лунь
конфуцианство *см.* жу-цзя, жу-цзяо
коу [1] 扣 327
коу [2] 口 147
ку 苦 465
ку [1] 褲 293
куай [1] 250
куай-бань 快板 774
куайхуаши 塊滑石 231
куай-цзы 筷子 467
куан [1] 壙 152
куанцао 狂草 122, 129, 708, 747, 815, 819, 825, 838, 871, 896
ку би 枯筆 146
Куй 夔 24, 33, 102, 256, 627, 690
куй [1] 傀 358
Куй [2] 奎 599
Куйвэнь-гэ 奎文閣 599
Куй лун 夔龍 *см.* Куй

куйлэй 傀儡 357
куйлэй си 傀儡戲 357, 358
«культурная революция» *см.* вэньхуа да гэмин
кун [1] 空 148, 152, 202, 449
кун бай 空白 152
кун-бэй 孔杯 250
Кунмяо, кун-мяо 孔廟 66, 75, 554, **598**–599
Кунлинь 孔林 599
Кунфу 孔府 425, 428, 599, 759
кунхоу 箜篌 333
Кун-цзы мяо тан бэй 孔子庙堂碑 888
кунцюэ 孔雀 578, 685
кун-цюэ-ши 孔雀石 283
кун-чжу 空竹 408
кун-чжун 空鐘 408
Кунь 坤 639, 640
Куньлунь 崑崙 565
Куньмин 昆明 73, 898
Куньминху 昆明湖 592
куньцзюй 昆劇 771
куньцюй 昆曲 334, 335, 343, 361–365, 367, 369, 373, 381, 517, 771, 879, 887, 894
куньшань цян 昆山腔 771
Ку цзумяо 哭祖廟 536
кхадга *см.* цзянь [12]
кэ [3] 刻 164, 172, 309, 325, 727
кэ [4] 克 449
кэ би 渴筆 671
кэдоу 蝌蚪 126
кэдоу-вэнь 蝌蚪文 751
кэдоу-шу 蝌蚪書 867
кэ сы 刻絲 98, 287, 288
кэ-те 刻帖 173, 527, **599**, 600, 609, 611, 620, 725, 761
кэцзя 客家 64
кэ цзюй 科舉 20, 31, 383
лайци 来其 463 *см. тж.* лици
лакшана *см.* сян [2]
лалитасана 189
ламаизм *см.* лама-цзяо
лама-цзяо 喇嘛教 67, 90, 180, 326
лан 廊 27, 36, 61
ланфан/цзы 廊房/子 81
лань 蘭 25, 328
лань [1] 藍 283, 773
лань-бао-ши 藍寶石 326, 327
Ланьтин 蘭亭 875
лань-тун 藍銅 283
Ланьтянь 藍田 231
лань хуа 蘭畫 754
лань-хуа [1] 兰花 773
лань-цзо 蘭座 190
лань-цзы 蘭子 405
лан-яо 272
лао Бэйцзин хуа 老北京畫 611; *см. тж.* миньсу-хуа
лаодань 老旦 361, 368, 381, 772
лао-фу ляо фа шао-нянь куан 老夫聊发少年狂 762
лаошэн 老生 368, 381, 382, 725, 771, 775, 887, 897
лапидарная кисть *см.* цзянь би
латунь *см.* хуан тун
ле ту чэнь чжэнь 列圖陈枕 847
ли [1] 理 135, 165, 727, 801
ли [2] 禮 21, 28, 33, 34, 57, 66, 366
ли [4] 力 450, 557, 696, 776
ли [5] 歷 776
ли [13] 麗 764
ли [14] 隸 128
ли [16] 里 56, 62, 72, 143, 331, 405, 506, 507, 535, 611, 804
ли [18] 鬲 33, 234
Ли Бин шисян 李冰石像 **601**
Ли Бо и гуань му 李白衣冠墓 602
Ли Бо лоу 李白楼 602
Ли Бо сы 李白祠寺 602
Ли Бо шижэнь цзиньяньюань 李白詩人紀念園 **602**
Либу 禮部 359
либу цзи 禮部伎 333
лин [6] 綾 286
Линбаосы 靈寶寺 818
лин гуан 靈光 101
Лингуансы 靈光寺 520
лин-гэ 菱格 577
лин-мао 翎毛 107, 203, 753
Линнань хуа-пай 岭南畫派 46
лин чжи 靈芝 268, 328, 481, 514, 762
Линъиньсы 靈隱寺 98
линь 磷 693
линь [2] 臨 108, 125, 174, 527, 538, 574, 599, 603, **611**, 620, 665, 697, 716, 721, 837
Линьань 臨安 77
линь-дао 林道 688
линьжусянь 263
линьмо 臨摹 108, 125
линь чжун 林鐘 635–637, 639, 641, 642, 645
линь юнь чжао 凌雲爪 629
лисин 隸行 871
ли фан 里坊 72
ли цзай цзы чжун 力在字中 764
лици 黎祁 463
Личжоу 利州 540
Ли Чунь да цзы цзегоу ба-ши-сы фа 李淳大字結構八十四法 125
лишу 隸書 26, 34, 121, 126–128, 582, 588, 609, 620, 672, 687, 695, 699, 733, 751, 752, 761, 788, 797, 813, 825, 826, 837, 852, 860, 867, 876
Лиюань 梨園 343, 349, 359
лиюй 鯉魚 516
ли юэ 禮樂 28, 341
ло [1] 螺 515
ло [2] 羅 286, 382
ло [4] 落 892
Лои 洛邑 623
локапала (*санскр.* lokapāla) 576
ло-мо 落墨 711
лопань 羅盤 741
лосо 羅索 (*санскр.* раша) 198
лоу 樓 27, 36, 62, 69, 80, 519, 834, 836
лоугэ 樓閣 62, 518
Лоудун-пай 婁東派 542, **621**–622, 717, 745, 788, 790
лоукэ 鏤刻 309, 325
лоу фэн 露鋒 524

лоухуа инь 鏤花銀 326
лоухуа цзинь 鏤花金 326
лоухуа шаньху 鏤花珊瑚 326
лоу-хуа-ши 鏤花石 326
лохань 羅漢 58, 169, 179, 188, 531, 605, 904
лохань цюань 羅漢拳 444, 446
лохань чуан 羅漢牀 298, 300
лоцзи 邏輯 23
лоцзин 羅經 741
Ло-цзя мэй-пай 羅 家 梅 派 **622**, 670
Ло шу 洛書 134, 136, 376, 449
Лоян 洛陽 232, 233, 255, 342, 376, 521, 532, 578, 606, **623**, 764, 804, 805
лу [2] 鹿 685
лу [4] 錄 136
луань [1] 亂 461
луаньтань 亂彈 362
луань эр бу луань 亂而不亂 148
Лугоуцяо 蘆溝橋 **625**
лун 龍 24, 33, 102, 156, 226, 321, 328, 406, 559, 562, 591, **626**, 627, 631, 784, 688, 834
лун-бо 龍伯 630
Лун-ван 龍王 629, 630
лун ды чуань жэнь 龍的傳人 630
лун-дэн 龍燈 631
лун-дэн у 龍燈舞 631
лун-ма 龍馬 136, 376
лун му 龍母 630
Лунмэнь 龍門 185
Лунмэньшику 龍門石窟 68, 118, 178
лун нюй 龍女 630
лун пань юнь чжу 龍盤雲柱 631
Лунсинсы 龍興寺 186
лун-сунь 龍孫 630
лун тэн юнь тянь 龍騰雲天 631
лун у 龍舞 **631**
лун цзы 龍子 630
Лунцюань 龍泉 258, 263
лун чжу 龍珠 513
Луншань (вэньхуа) 龍山(文化) 54, 227, 249, 254, 255, 810, 878
лунь [1] 輪 (*санскр.* чакра) 195, 515, 516
лунь [2] 論 (*санскр.* шастра) 136
лунь ван 輪王 *см.* чжуань-лунь ван
луньчжун 輪鐘 833
лу-син лун 鹿型龍 626
Лушань-яо 魯山窯 259
лэ [1] 勒 892
лэй [6] 罍 33, 235
лэй-вэнь 雷紋 33, 236, 320, 329, 691
лэй тай 擂台 434, 440
Лэйфэнта 雷峰塔 684
лэйшу 類書 809
лэ кун шуан юнь 乐空双运 848
Лэшоутан 樂壽堂 592
лю [1] 六 56
лю [5] 榴 328
лю гу 六穀 462
Людунсы 六通寺 674
лю жу 六如 724
лю и 六藝 21, 23, 405
люй [1] 律 28, 330, 517, **633**–643, 646, 801, 802
люй [4] 呂 634, 636, 641
люй [7] 鋁 693
люй ли 律曆 642
люй лун 綠龍 630
люй люй 律呂 330, 334, 335, 351, 633, 636, 802
люй-сун-ши 綠松石 313
люй-цин 綠青 327
люй-чжи 柳枝 200
люйчжуши 綠柱石 313
люй-э-мэй 綠萼梅 669
люйю-цы 綠釉瓷 256
люли 琉璃 312–313
Люличан 琉璃廠 75
Люлита 琉璃塔 69
лю-пай 流派 443
лю-ти 六體 23
лю фа 六法 25, 133, 137, 139, 727, 766
лю фэнь бань (шу) 六分半(書) 129
Люхэгун 六鶴宮 753
лю хэ цюань 六和拳 695, 696; *см. тж.* син и цюань
лю цзи 六籍 135
лю ци 六氣 465
лю ши сы гуа六十四卦 136
лю шу 六書 23, 26, 133, 135, 162
лю шуй 流水 518, 774
Лю Шэн му 劉勝墓 646
люэ 略 23
люэ [1] 掠 892
Лююань留園 *45, 95*
лю яо 六要 25, 727, 766
лян [2] 兩 306–307, 720, 895
лян гун 良工 376
лян и 兩儀 448
лянжэньчжуань/тай 兩人轉/臺 334
лян сян 亮象 367, 369
лянхэюань 兩合院 63, 704
лян чжан чжао 亮掌爪 629
Лянчжу [вэньхуа] 良諸/渚 [文化] 226, 227, 285, 295, 626
лянь [2] 聯 781
лянь [3] 蓮 (*санскр.* падма) 199, 328, 515–516, 683, 861
лянь [6] 練 286
ляньби 連筆 523
лянь би ба фа 連筆八法 525, 892
лянь-пу 脸谱 773, 774
лянь фэй лянь 連非連 148
ляньхуа 蓮花 577
ляньхуа [1] 蓮畫 754
ляньхуалао/ло 蓮花落 406
ляньхуаньхуа 連環畫 114, 809
ляньхуа цзо 蓮華坐 188
ляньхуа ши 蓮花式 629
лянь цзо 蓮座 190, 628
лянь цзы [1] 蓮子 516
лянь цзы [2] 連子 516, 517
ляньчжу 联珠 578
лянь-эр-чу 連二櫥 303
Ляодита 料敵塔 519
ма [2] 麻 462
мадэн 馬鐙 523

丙

Мавандуй 馬王堆 277, 289, **653**, 845, 847
ма вэй ши 馬尾式 629
май 麥 462
Майцзишань[шикусы] 麥積山[石窟寺] 118, 185
ман 蟒 382, 774
мандала *см.* маньтуло
ман-пао 蟒袍 382
ман чжэнь ши 芒針式 629
мань 蠻 350
мань [1] 縵 286
мань бань 慢板 518, 698, 774
мань-тоу 饅头 464
маньтуло 曼荼羅 178, 219
мань-чан 慢唱 802
Маньчэн 滿城 647
мань-янь юй-лун 漫衍魚龍 406
мяо [1] 貌 607
мао [5] 卯 637, 642
мао [6] 茅 198
мао [7] 帽 294
мао [8] 旄 340
мао би 毛筆 123
Маолин 茂陵 746
маонань 毛難 335
мао-тай 茅台 467
мао-у 旄舞 340
маоцзэдун сысян 毛澤東思想 567
ма-си 馬戲 405, 409
ма-син лун 馬型龍 626
Ма-Ся 馬夏 714, 724
мати 馬蹄 300
Матхурская школа 184, 187, 188
ма у 馬舞 342
маха-пуруша *см.* да жэнь
махорага (*санскр.* mahoraga) 577
махараджа-лалитасана 189
махаяна *см.* да шэн
Мацзяяо вэньхуа 馬家窑文化 252, 626
мацю 馬球 891
Мацяо вэньхуа 馬喬文化 255
машан хоу 馬上猴(候) 685
ма я цунь 馬牙皴 148
ме ду 滅度 188
ми [1] 密 141
ми [2] 米 125, 462
ми дянь 米點 570, 665, 666
Милань(фо)сы 米蘭(佛)寺 119
мин [3] 明 438, 468
мин [6] 茗 454
минбайчжун 明擺鐘 834
Миндэмэнь 明德門 806, 807
Минлоу 明樓 71
Мин сы цзя 明四家 **660**, 723, 734, 793
мин тан 明堂 56, 66, 73, 596
Минхуаюань гэцзай си туань 明華園歌仔戲團 568
мин цзинь 明勁 777
мин ци 明器 800
мин ча 明茶 456
мин ши 名士 833
мин ши [1] 明師 444
минь нань 閩南 568
миньсу-хуа 民俗畫 530, **611**–612, 684
минь-тао 民陶 259, 260
миньцзу тиюй сянму 民族体育项目 432
миньцзу у 民族舞 356
минь-цзюй 民居 28
ми/би си (ту) 秘戲(圖) 846
ми ти 密體 105
ми-цзун 密宗 179, 185, 848; *см. тж.* цзинь-ган-шэн
ми цзюэ 密訣 439
ми чуань 密傳 444
ми-ши 蜜石 327
Ми-ши шань-шуй-хуа 米氏山水畫 570
мо 末 887
мо [1] 模 108, 125
мо [4] 墨 124, 139, 766
мо [5] 摹 611
мобэнь 摹本 732
Моганьшаньлу 莫干山路 217
Могао(ку) 莫高(窟) 68, 118, 185, 348, 354, 561
могу (хуа) 沒骨(畫) 203, 532, 664, 667, 711, 788, 854, 893; *см. тж.* могу-пай
могу-пай 沒骨派 **667**
могу-фа 沒骨法 667
молинь 摹臨 611
моло 脈絡 557
мо лун 墨龍 630
мо-мэй 墨梅 156, 663, **668**, 669, 671, 711, 754, 899
мони 模擬 359, 360
мо се 默寫 106
мо се шэн 默寫生 887
мо си 墨戲 104, 105, 667
мосяо摹傚 611
моу-чжуань 繆篆 127
мо фа 墨法 146, 173, 523, **671**
мофан 摹倣 574, 611
мо ци 默契 138
мо-чжу 墨竹 142, 156 , 537, 541, 546, 549, 551, 668, **671**–672, 681, 731, 734, 737–738, 744, 754, 792, 822, 873, 899
мо чжу [1] 墨豬 557, 671, 702
мо юнь 墨韻 173
мо-яй/я 摩崖 600, **673**–674
му [2] 畝 777
му [3] 木 62
му бэй 墓碑 526, 527
мубяо 386
мудань 牡丹 328, 711
мудань хуа 牡丹畫 753, 754
мудра *см.* инь [4]
му жэнь 木人 376
мукэ 木刻 113
му-кэ-бань 木刻版 808
му-лун 木龍 629
муфан 牧方 544
мучжи 墓誌 527
муэр 木耳 514
мэй 美 22, 135, 364, 668, 766
мэй [1] 梅 86, 154, 264, 265, 271, 668, 669
мэй [2] 眉 668
мэй-гу 沒骨 *см.* могу
мэйгуй-и 玫瑰椅 300
мэйпин 梅瓶 264, 268, 270

мэй-сюэ 美學 22
мэйхуа 梅花 25, 58, 108, 156, 158, 328, 540, 557, 622, 668–670, 701, 705, 711, 715, 734–735, 744, 754, 796, 839
мэйхуа-мэйжэнь 梅花美人 669
Мэйшань 煤山 92
мэй-шу 美術 22, 431
Мэйшуцзя сехуй 美術家协會 610
мэн лун шуай вэй 猛龍甩尾 631
мэнь 門 28, 37, 57, 439, 443–444
мэньхуа 門畫 682
мэньху-чу 悶户橱 303
мэнь шэнь 門神 24, 114, 508, 681, 682
мянь 面 57, 463
мянь [1] 冕 292, 295
мянь-ли те 绵裹鐵 582
мянь-цзя面架 304
мяо 苗 309, 335, 346, 348, 356
мяо [1] 妙 34, 141, 166, 607, 640, 727, 766
мяо [3] 廟 66, 67
мяо [4] 描 523, 582
Мяодигоу вэньхуа 廟底溝文化 251, 252
Мяоинсы 妙應寺 520
мяоцы 廟祠 719
на 捺 762, 867
нанхинга (*яп.*) 872
нань-бан-цзы 南梆子 774
нань-бэй хуа-пай 南北畫派 *см.* нань-бэй-цзун
нань-бэй хэтао 南北合套 360
нань-бэй-цзун 南北宗 107, 531, 532, 537, 546, 551, 551, 570, 572, 580, 600, 613, 617, 658, 664, **679**, 680
нань бэй цюй 南北曲 879
Наньго шэ 南國社 828
нань-гуань мао-и 南官帽椅 300
нань жэнь 南人 749, 797
нань лун 南龍 629
нань люй 南呂 634, 635, 637, 639, 641, 642, 645, 802
нань нюй шуан сю 男女双修 848
нань-пай 南派 *см.* нань-цзун (хуа)
нань си 南戲 334, 690, 894
Нань Сун сы цзя 南宋四家 658, 712
наньфан дицюй 南方地區 255
наньфан-шаньшуй-хуапай 南方山水畫派 532, 537, 547, 551, 580, 600, 706, 712, 737, 749, 783, 788, 798, 821
нань фэн 南風 159
наньхуа пай 南畫派 107
Наньхудао 南湖島 593
Наньцзин 南京 231
Наньцзинлу 南京路 73
Наньцзин-пай 南京派 44
Наньцзин Цзиньлин дасюэ 南京金陵大學 813
Наньцзин шухуа юань 南京書畫院 612
нань-цзун (хуа) 南宗(畫) 706, 712, 737, 749, 756, 766, 783, 788, 798, 921
нань цюань 南拳 442
наньцюй 南曲 333, 359
Наньчаньсы 南禪寺 39, 119
Наньшаньсы 南山寺 437
нань-ши 南狮 865
Нань шэ 南社 828
Наньян 南陽 521
нао [1] 鐃 243
нацзя 那伽 (*санскр.* нага) 628
не 鎳 691
непань 涅槃 (*санскр.* нирвана) 188, 577
ни би 逆筆 146
Ниншоугун хуаюань 寧壽宮花園 93
Ниншоумэнь 甯壽門 93
нирвана *см.* непань
ни-син лун 鯢型龍 626
ни сян 泥像 800
нихуань 泥洹 *см.* непань
ну [3] 努 892
нун кэ 農科 622
нун мо 濃墨 146, 147, 671
нэй 內 728
нэй гун 內功 450
нэй дань 內丹 450, 653
нэй е 內孽 38
Нэйтин 內廷 559
нэй фан вай юань 內方外圓 148
Нэйуфу 內務府 834
Нэйчэн 內城 89
нэй цзя内家 445
Нэй цзяо фан 內教坊
нэй цзя цюань 內家拳 445
нэй ци 內氣 171
Нэйюань 79
нэн 能 141, 164, 166, 364, 546, 727, 766, 803
нэн пинь 能品 700
нэнь би 嫩筆 164
нюйсин ишу 女性藝術 216
нюйчжэнь 女眞 229, 259, 263, 350, 536, 600, 614, 625, 656, 658, 666, 695
нюй-эр ту 女兒圖 847
ню-син лун 牛型龍 626
нюцзы 牛子 682, 683
нючжун 紐鐘 243
нян-нян 娘娘 509
нянь [2] 念 800
нянь-хуа 年畫 45, 64, 114, 195, 212, 280, 306, 471, 473, 475–477, 480, 484, 486, 495, 496, 505, 506–507, 509, 561, 583, 655, **681**–685, 850, 863
нянь, цзо, чан, да 念, 做, 唱, 打 395
нянь чжу 念珠 195
няо 鳥 158
няо-лэй лун 鳥類龍 629
няо цзюй со 娴巨索 406
орхидея *см.* лань
оучжоу гудянь у 歐洲古典舞 355–356
Оуюань 藕園 97
оу-яо 甌窯 257, 810
падма *см.* лянь [3]
пай 派 443 *см. тж.* лю-пай
пайбань 拍板 515
пайлоу 牌樓 64, 528, 593, **688**, 729, 784, 875
пайсяо 排箫 334
пайфан 牌坊 *см.* пайлоу
пай цзы эр 排子兒 803
пайю 俳優 357
Пайюньдянь 排雲殿 593

Пайюньмэнь 排雲門 593
панча-татхагата (pañca-tathāgata) *см.* у фо, у чжи-жулай
пань 盤 33, 235, 239
пань-гу-чжи-у 盘鼓之舞 341
пань лун 蟠龍 629
Паньлунчэн 盤龍城 238
паньчи 蟠螭 33
пао [1] 袍 290, 291, 292, 691
пао [2] 刨 464
пао-дай сяо-шэн 袍带小生 772
пао лун 跑龍 630
пао цюань 炮拳 696
пао ча 泡茶 456
пао чуй 炮錘 720, 721, 722
парашу *см.* фу [21]
паринирвана *см.* ме ду
патра *см.* бо [3]
пе 撇 762, 867
пейзаж *см.* шань-шуй (хуа)
пи-ао 皮襖 291
пин [1] 平 465, 517
пин [3] 屏 198, 782
пин [4] 瓶 (*санскр.* калаша) 198, 249, 517, 685
Пинлинь чае боугуань 坪林茶業博物館 457
пинто 平妥 277
пинтоуань 平頭案 301
пинфэн 屏風 304
пинхуа 評話 808
Пинхуа-шэ 萍花社 733
пинцзюй 評劇 371, 372, 392, **689**
Пиншань 平山 835
пинь 品 164, 166, 167, 727, 816
пинь ча 品茶 456
пин юань 平遠 107, 555
пипа 琵琶 159, 333–334, 337, 338, 566, 774
пихуан 皮黃 367, 517, 698, 774, 887
пи чжан 劈掌 696
по 魄 70
по би 破筆 146
по мо 潑墨 105, 106, 147, 529, 531
по мо [1] 破墨 147, 739
по сэ 潑色 147
по сэ [1] 破色 147
Потала 853
по ти 破體 877
по-цай 潑彩 203
праджня *см.* божэ
пу 譜 26, 138
пу вэнь 蒲紋 227
пуса 菩薩 (*санскр.* бодхисаттва) 178, 179, 182, 185, 531
пуса цзо 菩薩坐 (*санскр.* бодхи-асана) 189
пусянь си 莆仙戲 **690**
путао 葡萄 578
пути шу 菩提樹 190
пути шуй 菩提水 158
путоу 幞頭 294, 295
Путянь 莆田 690
пуэр普洱 456, 457, 460
пэй 佩 327
пэй [1] 帔 774
пэйлао 佩老 361
пэй-цзянь 配件 774
пэн [1] 烹 464, 465
пэн-жэнь[-фа] 烹饪[法] 461
Пэнлайчи 蓬萊池 179, 807
пэн-тяо[-шу] 烹调[術] 461
пэнь 盆 250
пэнь-цзя 盆架 304
пэн ю 朋友 28
пянь фэн 偏鋒 146, 524
пяо 飄 342
пяо дай ши 飄帶式 629
пяо-фан 票房 775
пяо-ю 票友 775
раша *см.* лосо
рупа *см.* сэ
сай-хуй 賽會 382
самадхи *см.* саньмэй
сангха *см.* сэн
сан-цюй 801
сань [1] 散 764
сань [4] 傘 515
сань бань 散板 518, 698
сань бао 三寶 (*санскр.* триратна, трини ратна) 192, 196–197, 200
сань би дянь 散筆點 149
сань бин 三病 155, 727
сань ган у чан 三鋼五常 63
саньгуцзи 三鈷戟 198
сань да 散打 440, 442
сань до 三多 328
сань инь ши 三音石 729
сань куай ва лянь 三块瓦脸 774
саньмэй 三昧 (*санскр.* самадхи) 188
сань мяо 三苗 693
сань пинь 三品 155
сань пинь цзю жэнь 三品九人 141
Саньсиндуй 三星堆 242, 627, **690**, 800
Сань Сун 三宋 698
саньсянь 三弦 774
сань тин 三亭 628
сань ти ши 三體式 696
сань ту 三兔 578
сань у 参伍 640
сань фэн 散鋒 146
Сань фэнь цзи бэй 三坟记碑 620
саньхэюань 三合院 704
сань цай 三才 55, 154, 448, 497, 696
саньцай [1] 三彩 45
саньцайтао 三彩陶 259
сань цай ши 三才式 696
сань цзу бэй 三足杯 250
сань цзу у 三足烏 654, 799
сань цзя 三家 558, 618, 738
сань цзянь шу 三间書 752
сань цзяо хэ и 三教合一 434, 801
сань ци 三奇 751
Сань цин бань 三慶班 367
Саньциндянь 三清殿 735
сань цэн дин 三層頂 326
сань чжэ фа 三折法 525
саньшиэр сян 三十二相 193

丙

сань шэнь 三身 577
сань шэ фа 26
сань юань 三遠 107, 140, 155
сань юй ши 三玉式 696
сань-юэ 散樂 333, 341, 359, 406
сань-янь 三眼 774
сао-ян 搔痒 865
саподобу 薩婆多部 (*санскр.* сарвастивада) 183
са фа 卅法 847
се [2] 邪 532, 574, 708, 740, 854
се [4] 寫 133, 162, 523, 705
северная школа живописи *см.* бэй-цзун (хуа)
се дянь 斜點 149
се и 寫意 38, 103, 105–106, 107, 134, 145, 153, 160, 162, 168, 203–205, 211, 212, 540, 679, 697, 702, 708–709, 715, 745, 758, 771, 786, 812, 831, 873
секэ яньдянь 斜科偃蹇 660
се мао 寫貌 607
се синь 寫心 134
се сян 寫象 154
се-хоу-юй 歇後語 395
се цзинь 斜襟 291
се-цзы 楔子 801
Сецицюй 諧奇趣 881
Сецюйюань 諧趣園 593
се чжи (дяо) 歇指(調) 803
се чжэнь 寫眞 134, 154
се ши 寫實 134
се шу 寫書 133
се шэн 寫生 38, 106, 107, 153, 160, 167, 538, 565
се шэнь 寫神 134
си [11] 錫 233, 693, 770
си [13] 犀 513
си [14] 戲 408
Сиань 西安 805, 808
си би 細筆 104
сибо[цзу] 錫伯[族] 335
Сибэйган 西北崗 70
Силин 西陵 130
Силин ба цзя 西泠八家 549, **694**, 695, 736
Силин инь шэ 西冷印社 736, 856
си-лун [1] 溪龍 629
син 邢 262
син [1] 性 341, 461, 764, 801
син [2] 形 134, 341, 342, 813
син [3] 行 127, 128, 151
син би 行筆 122
Синбу 形部 551
синвэй 行爲 218
син и цюань 形意拳 440, 445–447, 449, **695**–697, 721
син и цюань [1] 行意拳 695 *см. тж.* син и цюань
синкай 行楷 128, 871, 877
син кай шу 行楷書 762
син лун 行龍 292, 629, 630, 784
син сы 形似 138
Синтань 杏壇 599
синфу行服 290
Синхуа 興化 690, 762, 839
син хуй 形會 573
синцао 行草 128, 171, 177, 594, 763, 871, 877
Синцингун 興慶宮 807
син ци 行氣 612
син-ци [1] 星期 449
Синцин-гун 興慶宮 807
син чуй 星錘 436
син ши 形勢 764
син-ши [1] 醒狮 865
синшу 行書 26, 34, 121, 126, 128, 523, 524, 539, 545, 550, 574, 588, 608, 620, 649, 656, 665, 695, 697, 701, 704, 708, 725, 733, 751, 752, 761, 788, 812–813, 820, 823, 826, 837, 839, 854, 856, 860, 868, 870, 872, 877, 888, 896, 905
синь [1] 心 100, 138, 341, 465, 696, 781
синь [2] 信 224
синь [4] 辛 465
синь [6] 鋅 233
Синьань-пай 新安派 **697**, 702, 754
Синьань сы да цзя 新安四大家 697
синь би 信笔 574
синь вэньжэнь-хуа 新文人畫 212
синь гэцзюй 新歌劇 372
Синь ди цзюй- шэ 新地 劇社 699
синь дяньин 新電影 418, 812, 853
синь и 心意 695,876
синь ин 心迎 138
синь и цюань 心意拳 *см.* син и цюань
синь куньцюй 新昆曲 362
синь пин ци хэ 心平氣和 176
синьсин юйпэй 心形玉佩 228
синь сянь 心閑 104
синь у 心悟 888
синь цзюй 新劇 498
синь цзя 新家 721
синь чжэн цзэ би чжэн 心正则笔正 632
синьшици удао ишу 新时期舞蹈藝術 354
Синьян 信陽 297, 842
синюй 犀牛 513
сипи 西皮 367, **698**, 774, 879
Си пин ши цзин 熹平石经 764
Си сы пайлоу цзе 西四牌樓街 688
Сисюаньсы 希玄寺 187
си сян 戲象 357
Ситянь 西天 179
Сиху 西湖 98
сихуа 喜畫 681–682
Сихуаюань 西花園 97
Сиху голи ишуюань 西湖國立藝術院 (*совр.* Чжунго мэйшу сюэюань中國美術學院) 205
Сиху Лун цзин 西湖龍井 456
Сицзюй гайлан шэ 536
си-цзюэ/цзяо 犀角 513, 514, 793
сицюй 戲曲 342, 357, 358, 372, 374, 385, 387, 389, 392, 398, 403, 404, 406, 498, 552, 677, 730, 731, 786, 801, 897
сицюэ 喜鵲 793
сичу нянь-хуа 戲出年畫 (сичур 戲出兒) 506, 685
Сишань 西山 520, 593
Сиши 西市 807
сишоу 犀首 514
си Шэнь 細沈 873
Сиюань 西園 45, 97
Сиян-мэнь 西陽門 624
си-ян-хуа 西陽畫 135

сона 噴吶 333, 334, 774
со-пянь 鎖片 327, 328
со-тоу 鎖頭 327
ступа *см.* бао-та
су [1] 素 286
су [2] 俗 157
суань 酸 465
суду 速度 524
Суйсянь 隨縣 34, 779
Сумеру (Меру) *см.* Сюймишань
сумо (*яп.*) *см.* сян пу
су мо фа 宿墨法 147
су-мянь 素面 773
сун кай-шу 宋楷書 762
сун лун 送龍 631
Сунцзян-пай 松江派 43, 572
Сун Цин-лин гуцзюй 宋慶齡故居 537
Сунчжу-чжай 松竹斋 114
Сун ши-пай 宋詩派 761
Сунъюэсыта 嵩岳寺塔 69, 518
су-хуа 俗畫 41
Су-Хуан-Ми 蘇黃米 734
су цзинь 素金 326
су цзы 俗字 662
Сучжоу 蘇州 94–96, 229, 231, 853
сучжун 蘇鐘 834
су юэ 俗樂 333
сы [2] 思 139, 515, 876
сы [5] 巳 637, 642
сы [6] 寺 67 *см. тж.* сымяо, фосы
сы [8] 絲 282, 801
Сыба [вэньхуа] 四壩[文化] 232
сы Ван Юнь У 四王惲吳 790 *см. тж.* сы (да) Ван
сы да 四大 750
сы (да) Ван 四(大) 王 538, 542, 717, 744, 789, 790
сы да мин дань 四大名旦 772
Сы да хуй бань 四大徽斑 367
сы дэ 四德 123
сы-жун 絲絨 287
сы и 四藝 455
сы лин 四靈 628
Сыматай 司馬臺 804
сымяо 寺廟 67
сы-пин-дяо 四平調 774
сы си 四喜 367
сы сэн 四僧 (сы да мин сэн 四大名僧) **702**, 754, 830, 859
сы сэн хуа-цзя 四僧畫家 702
сы сян 四象 448
сы сянь 四賢 837
сы фан 四方 340
сы фан фэй фан 似方非方 687
сыху 四胡 334
сыхэюань 四合院 27, 36, 54, 58, 63, 64, 75, 528, **703**, 704
сы цай-цзы 四才子 661, **704**, 723
сы цзюнь-цзы 四君子 25, 58, 108, 110, 154, **705**
сы цзюэ 四絕 130
сы чжэн 四正 721
сы шань вэнь 四山紋 769
сы шао 四梢 448
сы ши 四勢 25, 164
сы шэнь 四神 255, 779, 861
сы юань фэй юань 似圓非圓 687
сэ 色 (*санскр.* рупа) 465
сэ [1] 瑟 332, 334
сэ [2] 澀 877
сэн 僧 (*санскр.* сангха) 192, 197, 904
сэн-бао 僧寶 192
сюань 玄 156
сюань [2] 旋 517
сюаньби 宣筆 124
сюань вань 懸腕 524
сюаньво 旋涡 577
Сюань-дэ 宣德 529
Сюань-дэ хуа-юань 宣德畫院 529, 568, 568, **724**, 787
Сюанькунсы 懸空寺 65
Сюань ми та бэй 玄秘塔碑 632
сюань-сюэ 玄學 441
Сюань-у 玄武 577, 628
сюаньчжи 宣紙 124
сюань чжоу 懸肘 762
сюань-чжэнь-шу 懸針書 702
сюаньшань 懸山 61
сю-дунь 繡墩 301
сюй 虛 148, 150, 152, 366, 776, 802
сюй [3] 戌 637
сюй ми тань 須彌壇 *см.* сюймицзо
сюймицзо 須彌坐 61, 190, 520, 598, **710**, 719, 784
Сюймишань 須彌山 191, 196
сюн [2] 雄 361
сюн ди 兄弟 28
сюнну 匈奴 624, 746, 804
сюн-син лун 熊型龍 626
сю син 修行 *см.* син [3]
сю-сян 绣象 849
сюцай 秀才 529, 697
сюэ [2] 血 83, 171, 556, 557, 595
сюэ [3] 褶 774
сюэтан юэгэ 學堂樂歌 336
ся [2] 下 141, 728
ся би юн ли 下筆用力 764
ся лун 下龍 629
сян [1] 象 133, 135, 161, 465, 513, 607, 752
сян [2] 相 (*санскр.* лакшана) 179
сян [10] 鑲 325
сян-ань 香案 302
сянби 湘筆 124
Сянган 香港 29, 47, 75
сян жэнь 象人 357
Сянлуань-гэ 翔鸞閣 807
сян пу 相扑 (*яп.* сумо) 433, 434
сян-син 象形 26, 135
сянта 嚮揭 611
сянту сеши хуйхуа 鄉土寫實繪畫 214
сян-у 象舞 340
сян фэй чжу 湘妃竹 672
сян-цао-лун 香草龍 631
Сянцзян 湘江 549
Сяншань фаньдянь 香山飯店 74
сяншучжи-сюэ 象數之學 30, 722
сянь [1] 仙 174, 405, 452, 628, 649, 654–655, 685, 800, 802, 899

сянь [5] 鹹 147, 465
сянь [15] 線 147
сянь ван 先王 465
сяньвэнь 弦紋 33
сянь гу ю цзинь 現古于今 588
сяньдайчжуи 現代主義 202, 213
Сяньдай шуфа 現代書法 610
Сяньнунтань 先農壇 65
сянь тай 仙胎 450
Сяньтянь 先天 697
сянь тянь фа 先天法 721
сянь фан 閒放 143, 726
Сяньцаньтань 先蠶壇 65
сянь-цзи сун цзы 先姬送子 382
сяньчжан 閑章 131
сяньшэн 先生 505, 506
Сянью 仙游 690
Сяньян 咸陽 791
сян я 象牙 513, 514
сяо [9] 簫 332, 334
сяо вэй 枭尾 61
сяодань 小旦 361, 381
Сяодянь 孝殿 554
сяо кайшу 小楷書 823
Сяолин ([Мин] Сяолин) [明]孝陵 71
сяо-лин [1] 小令 801, 802, 803
сяо мо(ни) 小末(泥) 360
сяо се и 小寫意 105
сяо сы Ван 小四王 542, 621, 622, **717**, 744, 745
сяо фу пи цунь 小斧劈皴 148
сяохуалянь 小畫臉 369, 772
сяо цзю тянь фа 小九天法 721
сяо-чан 小唱 802
сяочжуань 小篆 26, 34, 121, 126, 130, 340, 341, 736, 790, 791, 869
сяо чоу 383
сяо ши (дяо) 小石(調) 803
сяо шэн 小乘 (*санскр.* хинаяна) 196
сяошэн [1] 小生 368, 381, 771, 772
Сяояньта 小雁塔 69
Сяо-яо 蕭窯 258
Сяцзядянь 夏家店 33
та 塔 27, 67, 178, 184, 518
та [1] 榻 298, 299, 300, 834
тай 臺 36, 62, 67, 69
тай [3] 駘 696
Тай-бо бэйлинь 太白碑林 603
Тайечи 太液池 807; *см. тж.* Пэнлайчи
тай инь 太陰 448
тай лао 太牢 66
таймяо 太廟 528, 598, **719**
тай пин 太平 684
тай пу 太朴 134
Тайсуйтань 太歲壇 65
Тайханшань 太行山 766
Тайху 太湖 84, 255, 260, 681, 880
тай-ху-ши 太湖石 84, 537
тай цзи 太極 448, 449, 668, 720, 721, 774
тай цзи у лу 太極五路 720
тай цзи цюань 太極拳 345, 440–443, 445, 447, 695, **720**–723
тай цзи куай цюань 太極快拳 722, 776
тай цоу 太蔟 635–637, 639, 643
тай цу 太簇 637, 642
тайцзянь 太監 811
тай-чан 太常 787
Тайчансы 太常寺 406
Тайчжоу 泰州 744
Тайшань 泰山 451, 791
тай-ши 太狮 865
тайши-и 太師椅 300
тай-шоу 太守 672
тайян 太陽 448
Талинь 塔林 69
тан бин 糖冰 463
тангутэ 唐古特 350
танка (*тиб.* тханг-ка) 180, 848
танлан цюань 螳螂拳 443
Тан Ли-гун цинляньсы 唐李公青莲祠 602
тан шуан 糖霜 463
тань [1] 壇 65, 438
тань [2] 叹 341
тань-лун 潭龍 629
тань цы 彈詞 334, 335
тань-чан 壇唱 802
Таньчжоу 譚州 687, 852
таншань лоцзы 唐山落子 689
тао 桃 328
тао [2] 陶 246
тао-бань 套版 809
тао-дай 绦带 781
тао-де 挑跌 865
тао лу 套路 432–434, 439–441, 444, 451
тао лун 陶龍 630
тао-те 饕餮 33, 240, 244, 315, 627, 694, 862
тао ци 陶器 246; *см. тж.* тао [2]
таоцюй 套曲 801
тао-шу 套数 801, 802
татхагата *см.* жулай
Таши-лхунпо 182
те 鐵 693
те [2] 帖 600, 649
те-го 鐵锅 465
Теинби 91
те мэньсянь 鐵門限 826
тесюэ 帖學 544, 594
те сюэ пай 帖學派 648
те сянь цао 鐵線草 612
тесяньчжуань鐵線篆 791, 869
Тета 鐵塔 69
те цзи моша ти 鐵戟磨沙體 752
ти 趧 892
ти [1] 體 727, 867
ти [4] 銻 233, 693
тиба 題跋 781
ти вань 提腕 524
ти-му 題目 802
тин亭 27, 36, 61, 62, 81
тин цзинь 听勁 776
Тин-юнь(гуань) 停雲(館) 549
тита 踢踏 356
тихун 剔紅 279
Ти цзинь гуань 題襟館 736
тици 剔漆 279

丙

тичжо 屜桌 302
ти юй 體會 441
тоба(ши) 拓跋(氏) 624
Толинг 181
тоняо 鸵鸟 578
травы-насекомые *см.* цао-чун
три дали *см.* сань юань
три категории *см.* сань пинь
три порока *см.* сань бин
три стороны камня *см.* ши ю сань фан
трон Сумеру *см.* сюймицзо
ту [1] 土 62, 640
ту [2] 圖 133, 134, 135
туань лун 團龍 578, 629
туань лянь 團练 434
туань-фэн 團鳳 578
туань-хуа 團花 578
Туаньчэн 團城 92
тудитан 土地堂 507
туй би чжун 退筆冢 826
туй шоу 推手 720
ту ли 圖理 135
тулоу 土樓 63
ту-лун 土龍 629
тун [1] 同 465
тун [5] 銅 233, 325, 693, 770
тунбань-хуа 銅版畫 513, 883
Тунгуань-яо 銅官窯 260
тун лун 銅龍 630
Тунмэнхуй 同盟會 895
тун син 同行 135, 250
тунцао 通草 530
Тунчжоу 同州 518
Тунчуань-яо 銅川窯 259
ту пу 圖譜 530, 611
ту син 圖形 135
ту тай сян 塗抬像 281
ту хуа 圖畫 135
Тухуаюань 圖畫院 731, 742, 755
туцзя 土家 356, 632
ту ши 圖識 135
ту ши [1] 圖式 530, 611
Тушита *см.* Доушуай тянь
ту шу 圖書 134
тянь [1] 天 22, 134, 340, 461, 728, 835
тянь [2] 田 125, 134
Тяньаньмэнь 天安門 74, 784
Тянь-бао 天寶 742
Тянь-ван 天王 188
тяньгань 天杆 781
тянь гуань 天關 67
тянь ди 天地 152, 341
Тяньди-хуй 天地會 438
Тяньлайгэ 天籟閣 715
тянь ли 天理 756
тяньли-цзяо 天理教 438
тянь лу 天祿 530, 611
тяньма 天馬 227, 578
Тяньмэнь 天門 457
тянь син 天性 838
Тянься 天下 28
Тяньтайшань 天台山 255
Тяньтань 天壇 65, **728**
тянь тоу 天頭 781
тянь цай 彩 265
тянь цзин 天井 27, 63
тяньцзи-ху 天雞壺 257
тянь-цзы 天子 63, 70, 835
тянь цзы [1] 添字 803
тянь цзы чжун эр чу 天子中而處 56
тянь цзю 天酒 192
тянь чжэнь 天眞 664
тянь чжэнь лань мань 天眞爛漫 702, 897
тянь чжэнь пин дань 天眞平澹 574
тяньши-дао 天師道 565
Тяньшоушань 天首山 859
тянь шу 天數 155
тянь-юань гуй-лун 天黿龜龍 629
тяо 挑 867
тяоань 條案 302
тяодай 條帶 781
тяодэн 條凳 301
Тяомяо 祧廟 719
тяо син ши 條形式 629
тяо хуа 挑花 284
тяо ци вань 跳七丸 406
тяочжо 條桌 302
тяо-чжо [1] 跳桌 865
у [2] 武 430, 431, 432, 438, 721, 866
у [3] 物 133
у [10] 午 637, 642
у [13] 舞 340, 341, 433
У [15] 吳 606, 721
У бай лохань тан 五百羅漢堂 119
у бу 五步 722
у вэй 無為 56, 151, 155, 156, 203
у вэй [1] 五味 465
у гу 五穀 462
у гуань 武冠 431
у гуань [2] 武官 433, 438, 439, 444
у гун 五供 318
У дай дан фэн 吳帶當風*сокр*. У чжуан 吳裝 732
Удан-пай 武当派 446
Уданшань 武當山 67, 446, 721
удань 武旦 368, 772
у-дао 舞蹈 341
У дуй 無對 803
у дэ 五德 224
у дэ [1] 武德 444, 445
удян 廡殿 61, 72
у и 無射 635–637, 639, 641, 642, 645
у-и [2] 武藝 431, 432
Уиндянь 武英殿 559
у инь 五音 802
улаошэн 武老生 368
Улешуй 武列水 *см.* Жэхэ
у лоу хэнь 屋漏痕 751
у лун 烏龍 455, 457, 459, 630
Улунтин 烏龍亭 91
у-лун-тоу 舞龍頭 632
Улунъюань 烏龍院 828
у мин 無名 157
у-му 屋木 817
Умэнь 午門 528, 559

Умэнь сы цзя 吳門四家 660, 734; *см. тж.* Мин сы цзя
У(мэнь)-пай 吳(門)派 43, 539, 550, 660, **724**, 734, 735, 838, 853, 874
Уси 無錫 45, 76, 561
уси 武戲 725
у син 五行 55, 62, 155, 448, 462, 628–629, 636, 668, 696, 703, 722, 803
у син [1] 五星 449, 560, 668
Усин ба цзюнь 吳興八君 797–799, 821
у син би 無形筆 141
у син бин 無形病 141
Усин-яо 吳興窯 256
У Сун то као 武松脫铐 435
У Сун цзуй да 武松醉打 435
у сэ五色 134, 136, 225, 628
у сэн武僧 437
у сы юньдун 五四運動 20, 352
у сян 無象 134, 157
усяошэн 武小生 368
у-та 五塔 69, 520
Утасы 五塔寺 43, 69, 182
Утайшань 五台山 578
у у 武舞 340, 433
у фан 五方 155, 462
у фа шэн ю фа 無法生有法 860
у фа эр фа 無法而法 104
у фо/у чжи-жулай 五佛/五智如來(*санскр.* панча-татхагата, дхьяни-будда) 194, 200
у фу 五福 515
у-фу [1] 武服 774
у цай 五彩 43, 110, 265, 270, 315, 318, 321, 323, 321
Уцаймэнь 五彩門 719
у цзи 無極 448, 449
у-цзюй 舞劇 354
у цин 272
Учжоу-яо 婺州窯 258
У чжуан 吳裝 732
У чжун сань цзя 吳中三家 539, 548
у-чоу 武丑 772
Учэн 吳城 734, 772
ушамао 烏紗帽 294
у ши 舞獅 863
у-ши [1] 武狮 865
ушниши 194
у-шу 武術 20, 24, 29, 171, 345, 346, 357, 431–433, 435–443, 446–452, 613, 697, 720, 722, 777, 865
у шуан цзянь 舞雙劍 406
у шу хуй 武術會 439
у шэн 五聲 465, 633, 636, 802
ушэн [1] 武生 368, 771, 800
у-юн 無用 750
у юэ 五嶽 769
у-юэ [1] 舞樂 354
фа [1] 法 (*санскр.* дхарма) 28, 133, 161, 189, 847
фа-бао 法寶 192
Фагогунъюань 法國公園 73, 898
фа-лан 琺琅 327
фа ло 法螺 (*санскр.* дхарма-шанкха) 197
фа лунь 法輪 195
фалунь-гун 法輪功 452
Фамэньсы 法門寺 258
фан 方 23, 728
фан [5] 倣 611
фан [7] 仿 573
фан-бань 方版 328
фан би 方筆 146, 523, 524, 857, 869
фан бянь 方便 (*санскр.* упая[-каушалья]) 848
фан гу 仿古 73, 108, 125, 573
фангуюй 仿古玉 884
фан-дин 方鼎 234, 236
фандэн 方櫈 301
фан-синь цюй лин 方心曲領 296
фан-ху [1] 鈁壺 239
фанчжо 方桌 302
фан чжун дай юань 方中帶圓 147
фан шу 方術 379
фаншэн 方勝 514
фанъи 方彝 33
фань [9] 饭 462
фань [10] 燔 464
фань-гун 翻滚 631
фаньгун канъэ 反共抗俄 403
фань-гунь 翻滚 631
фань си-пи 反西皮 698
фань эр-хуан 反二黃 698, 879
фа тан 法堂 68
фатяо 發條 834
фа у фа 法無法 612
фа хуа 法畫 268
фа цзинь 发劲 442, 450, 776
фа-цзо 法坐 188
фо 佛 178, 179, 182, 184, 326, 732, 799, 861, 864, 866
Фогуансы 佛光寺 39, 41, 119, 651
Фогунсы 佛宮寺 69
Фо дянь 佛殿 67, 68
фолайминго 佛莱明歌 356
фосы 佛寺 67
Фосянгэ 佛香閣 593
фо сян ма цзя 佛像馬家 658
Фота 佛塔 67
фо-цзяо 佛教 308, 345, 350, 723, 768, 800, 830, 859, 861, 864, 903
фошоу 佛手 328
фу 賦 342
фу [8] 福 58, 329, 507, 679
фу [9] 蝠 328
фу [16] 服 291, 293
фу [17] 釜 250, 465
фу [21] 斧 (*санскр.* парашу) 198, 225
фу [22] 幅 781
фу [24] 簠 239
фу [25] 斀 663
фу [26] 芾 570. 663,
фубэй 復背 781
фу гуй 富貴 711, 726, 753
фуи 斧扆 297
фумо 副末 359, 360
Фусинь 阜新 626
фу-у 舞舞 340
фуфу 黼斀 28
фу фу [1] 夫婦 292

Фуфэн 扶風 627
фуцзин 副淨 359, 361
фуцзы 拂子 (*санскр.* чамара) 199
фу цзы [1] 父子 28
фу ши 副使 580, 587
Фушэн-яо 富盛窯 256
фэй бай 飛白 148, 595, 612, 671, 748, 752, 763, 819, 820, 856, 871
фэй-бай-цао 飛白草 763
фэй-бай-чжуань 飛白篆 763, 869
Фэйлайфэн *飛*來峰 98, 99
фэй лун 飛龍 630, 784
фэй-хуа 扉畫 808, 809
фэйцуй 翡翠 158
фэйцуй юй 翡翠玉 230
фэйянь 飛檐 27, 61
фэн [1] 風 740, 782
фэн [2] 鳳 102, 328, 872
фэн-гуань 鳳冠 327, 328
фэн-гуй 风规 727
фэнгэ цзи-ши жэнь 風格即是人 175
фэн дянь шу 疯颠書 897
фэн-лю 風流 36, 481, 665, 803, 878, 897
фэн су 風俗 341
фэнсу-хуа 風俗畫 611
фэн-хуан 鳳凰 24, 240, 319, 328, 626, 834
фэн цай 風彩 607
фэн-шуй 風水 24, 27, 30, 35, 39, 45, 55, 59, 62, 63, 84, 172, 299, 304, 650, 665, **703**, 740, 741, 781, 790
фэн-шуй сяньшэн 風水先生 741
фэн-шуй ши 風水師 741
Фэнъи 丰邑 805
фэнь [1] 分 123, 134
фэньмянь 粉面 368
фэнь-цай 粉彩 271, 315, 320, 323
фэньцин 粉青 271
Фэньшуй 汾水 488, 492, 805
хай [2] 亥 637, 642
хай-лун 海龍 629
Хай-пай 海派 *см.* Шанхай хуа-пай
Хай-пай цзинцзюй 海派京劇 895
Хайяньтан 海晏堂 881
хан ци 行氣 171
Ханчжоу 杭州 98
ханьдяо 漢調 367, 518, 771, 887
Ханьлинь (юань) 翰林(院) 25, 436, 536, 548, 551, 594, 731, 740, 742, 745, 755, 761, 811, 820
хань-си 汉戲 771
ханьцзюй 漢劇 518, 698, 771
Ханьчжун 漢中 518
Ханьчэн 漢城 528
Хань шан у Чжу 韓上五朱 **744**
Ханьюаньдянь 含元殿 807
хао 號 542
Хараппы культура 184
химера *см.* би-се
хинаяна *см.* сяо шэн
хо-го 火锅 466
хо-лун 火龍 629
хоу [3] 侯 653
хоу [5] 猴 685
хоу гун 后宫 846
хоу дэн чжао 後蹬爪 629
Хоу И 候乙 779
Хоу сы Ван 後 四 王 622, 717, **744**, 745
Хоутянь 後天 697
хоу тянь фа 後天法 721
Хоухай 後海 75
Хо Цюй-бин му 霍去病墓 **746**, 747
хо чжу 火珠 196, 628
хоянь 火焰 577
ху 胡 464
ху [1] 壺 33, 235, 239, 240, 248, 250, 252, 318
ху [10] 縠 286
хуа [1] 化 448
хуа [3] 花 766
хуа [4] 畫 133, 134, 135, 147, 162, 341, 705, 867
хуа-ань 畫案 302
хуабу 華布 367
Хуа-бэй ляньхэ дасюэ 華北聯合大學 616
хуабэйцзин 華背鏡 769
хуабяо 華表 70, 71, 528, 784
хуа вэнь 花紋 769
хуа гу 花鼓 334, 392
Хуагуаншаньсы 華光山寺 668
хуадань 花旦 368, 369, 772, 773
хуа дэн 花燈 334
хуа жу ши 花乳石 130
Хуайжэньтан 懷仁堂 410
хуалань 花藍 515
хуа-лун 花龍 630
хуа-лянь 花脸 772, 773
хуан [4] 璜 31
Хуанган 黃冈 879
хуан лин 皇陵 70
хуан-лун 黃龍 376, 628, 630
хуанмэйдяо 黃梅調 894
Хуансы 黃寺 182
хуан-у 皇舞 340
хуан хуа 黃花 158
хуан цзинь 黃金 307
Хуан Цзы-юань ханьцзы цзяньцзя цзегоу цзю-ши-эр фа 黃自元漢字間架結構九十二法 125
хуан цзяо 黃教 (*тиб.* гелугпа) 180, 181, 182
Хуанцюнъюй 皇穹宇 65, 728, 729
хуан чжун 黃鐘 634–643, 646
хуан чжун гун 黃鐘宮 803
Хуанчэн 皇城 89, 807
Хуаншань-пай 黃山派 **754**, 859
Хуан-ши фу-цзы хуафэн фули 黃氏父子畫風富麗 753
хуань [7] 環 31
хуаньвэнь 環紋 33
хуаньлэ-ту 欢樂圖 681
хуань-си фо 欢喜佛 (*санскр.* мандикешвара) 848
Хуаньтяньдянь 729
Хуаньцютань 圜丘壇 65
хуан юй 黃玉 225
хуа-няо (хуа) 花鳥(畫) 25, 38, 40, 78, 103, 104, 107, 142, 143, 152–154, 161, 202, 203, 252, 270, 319, 323, 328, 481, 526, 529, 540, 549, 551–553, 568, 586, 587, 596, 607, 656, 659–661, 663, 667–668,

671, 676, 679, 694, 695, 702, 704–708, 710, 711, 715–717, 724, 726, 731, 734–737, 744, 752, 753, 755, 757, 758, 777, 778, 786, 787, 789, 792, 793, 798, 799, 812, 819, 820, 822, 824, 825, 831, 839, 854, 859, 872, 873, 887, 893, 899, 900
хуар 書兒 506–508, 681
Хуа-сюэ 書學 40
Хуата 花塔 69
хуа ту 書圖 135
хуа у 花舞 342
хуа фалан 畫琺琅 316, 317, 322, 583
хуа-хуй 花卉 107, 203
хуа цзинь 華勁 777
хуацзюй 話劇 385, 388, 390, 393, 402, 498, 678, 895
хуацяо 華僑 895
хуачжан 畫张 681
хуа чжуан 畫狀 607
хуа чжэнь 畫眞 607
хуа-шань 花衫 772
хуа-ши 花飾 328
хуа-юань 畫院 530, 535, 540, 545, 554, 560, 618, 655, 658, 663, 666, 682, 709, 712, 738, 753, **755**, 783, 787, 792
Хуаюань [1] 花園 881, 893 *см. тж.* Ваньхуачжэнь
Хуа-юань Сюань-дэ 畫院宣德 705, 816, 824
хуаю тао 花釉陶 259
Хуаяньсы 華嚴寺 42, 119
ху би 湖筆 124
ху бин 胡饼 463
хубосы 胡撥四/思 333
хувэй 護尾 764
ху-де 蝴蝶 328, 684
хуин 呼應 126, 150
хуй [1] 會 803
хуй [2] 回 892
хуй вань 回腕 762
хуйдяо 徽調 367, 771
хуй-и 26
хуймо 徽墨 124
хуй-цзу 回族 354, 447
хуй-цзюй 徽劇 771
Хуйшань 惠山 73, 898
хули-цзин 狐狸精 384
хулоу 壺漏 833
хулу 葫蘆 266, 346, 515
ху-лун 湖龍 629
хулу-шэн 葫蘆笙 346
хун-бао-ши 紅寶石 326
хунвэйбин 紅衛兵 373
хун лун 紅龍 630
хунлюй чжунсэ-хуа шань-шуй 紅綠重色畫山水 688
хун-лянь 紅蓮 158
хун-мэй 紅梅 669
хун-хуа 紅花 283
хун цюань 紅拳, 洪拳 444, 446
Хунчжоу-яо 洪州窯 257, 258
Хуншань вэньхуа 紅山文化 232
хунь 魂 257
хунь дунь 混沌 463
хунь-пин 魂瓶 *257*
хунь-тунь 餛飩 463
хуньюаньхэ 混元盒 683
хун-юй 紅玉 225
ху-по 虎珀 327
ху-син лун 虎型龍 626
ху-цзы 虎子 257
хуцинь 胡琴 334, 536, 630
Хуцю 虎丘 519
ху цюань 虎拳 443
ху-чжи(тао) 護指(套) 328
Хучжоу чжу-пай 湖州竹派 537, 672
ху-чуан 胡床 301
ху ши 湖石 84, 95
ху юэ 胡樂 333
хэ [1] 和 138, 465, 517
хэ [4] 鶴 25, 266, 328, 451, 655, 685, 834
хэ [6] 荷 516, 517
хэ [7] 盉 33, 235, 236
хэ [8] 禾 462,
Хэбэй шифань сюэ-юань 河北師范學院 610
Хэбэй шуфацзя сехуй 河北書法家协會 752
хэ гэн 和羹 465
хэй 黑 455
хэй лун 黑 龍 630
хэйтао 黑陶 249
хэйтоу 黑頭 369
хэй-цы 黑瓷 256
хэй юй 黑玉 225
хэ ли 合理 157
хэ-лун 河龍 629; *см. тж.* цзян-лун
Хэмуду вэньхуа 河母渡文化 54, 252, 275, 626
хэн дянь 橫點 149, 664–666
хэн и 横逸 897
хэнпи 横披 782
хэнфу 横幅 781
хэн хуа 横畫 867
хэнцзюань 横卷
хэн цюань 横拳 696, 781
хэ си 鹤膝 825
Хэ ту 河圖 134, 136, 376, 449
хэ тун 和同 341
хэ чунь 和春 367
Хэ-ши тай цзи цюань和氏太極拳 722
ца 擦 149
цай [1] 材 571, 589
цай [2] 財 865
цай [3] 采 865
цай-бань 菜板 465
цай-дао 菜刀 465
цай лун 彩龍 630
цай-лянь 采蓮 802
цайсэю-тао 彩色釉陶 259
цай хуа 彩畫 167
Цайшицзи 采石矶 602
цай-шэнь 財神 506, 509, 683
цай-яо 菜肴 455
цан [1] 藏 892
Цанлантин 滄浪亭 94, 96
Цан-лун 蒼龍 630
цан тоу 藏頭 764
цан фэн 藏鋒 146, 524, 525, 762, 906
цань-тоу 蠶頭 588, 761

цаньцзюнь 參軍 359, 897
цаньцзюньси 參軍戲 359
цао 草 454 *см. тж.* цаошу
Цао [1] 曹 606
цао и шэнь шэн 草以神胜 838
цао-лун 草龍 631
цаочжуань 草篆 869
цао-чун 草蟲 107, 786
цаошу 草書 (*сокр.* цао) 26,34, 105, 121, 126, 127, 128, 129, 173, 176, 523, 524, 550, 582, 620, 649, 657, 672, 695, 697, 700, 704, 733, 744, 751, 752, 761, 812, 838, 854, 867, 871, 877, 888, 889
Цао-шу шэ 草書社 889
цао шэн 草聖 889
цао шэн саньмэй 草聖三昧 748
цветы-птицы *см.* хуа-няо
це-жоу-дао 465
цзабань 雜班 365
цзай-е 540, 702, 703, 717, 745, 831, 859
цзай сян 宰相 342
Цзайшэнтин 宰牲亭 729
цзань 贊 405
цзань [1] 簪 326, 327, 514
цзаньтай фалан 鏨泰琺琅 316
Цзаобаньчу 造辦處 314
цзаованма 灶王码 508
цзао гуй 灶鬼 379
цзао-мэй 早梅 669
цзаоцзин 藻井 576
цзао хуа 造化 138, 606, 727
цза-си 雜戲 405
цза-у 雜舞 340
цза-цзи 雜技/伎 357, 361, 405, 409
цзацзюй 雜劇 359–360, 367, 377, 495, 497, 517, 801, 894
цзе 結 172
цзе [3] 節 164, 727
цзе [10] 介 134
цзе [12] 街 72
цзе [13] 嗟 341
цзебо 揭袚 105
цзе гун 結躬 642
цзе-мянь 洁面 773, 840
цзе у 街舞 356
цзефан 街坊 72
цзе-хуа 界畫 38, 203, 827
цзе цзя фу цзо 結跏趺坐 188
цзе чжи цзо 結蹉坐 188
цзе-юань 704
цзи [1] 機 377, 517
цзи [3] 記 136
цзи [13] 雞 158
цзи [14] 稷 462
цзи [16] 疾 877
цзи [24] 戟 244
цзи [25] 笄 325, 327
цзи [26] 屐 296
цзи [27] 几 297, 301, 302
цзи [29] 技 20, 21, 382
цзи [30] 忌 803
цзи би и 己笔意 708
Цзивантин 92
цзи-гун 技工 22
цзи-дао 技道 22
цзи-жан 击壤 802
цзи-и 技藝 22
Цзи лэ ту 極樂土 180
цзи мо фа 積墨法 147
Цзимэнь 戟門 875
цзин [1] 經 56, 63, 178, 341, 448, 531, 599, 633, 808, 860
цзин [3] 精 141, 462, 640, 696
цзин [5] 景 139, 766, 802
цзин [9] 淨 360, 364, 368, 381, 772, 773
цзин-бай 京白 773
цзин–вэй 經緯 56
Цзиндэчжэнь 景德鎮 39, 46, 264, 265, 273
цзин ли 經禮 634
цзин-лун 井龍 629
цзинпянь 鏡片 782
цзинси 京戲 362, 367, 536, 677, 771
цзинтайлань景泰藍 316, 315
цзинту 淨土 188, 578
цзинту-цзун 淨土宗 188, 437
цзин тянь 井田 596
цзинху 京胡 334, 774
цзин-цзы 鏡子 198, 232, **767**, 843
Цзинцысы 淨慈寺 887
цзинцзюй 京劇 335, 343, 344, 354, 367, 372, 407, 496, 501, 567, 568, 592, 689, 698, 725, **771**, 772, 774, 775, 786, 887, 894
цзин-чэн хуй 京城會 382
Цзиншань 景山 90, 92
Цзинши дасюэтан 京師大學堂 622
Цзинъаньлин 景安陵 522
цзинь [1] 斤 720
цзинь [2] 金 224, 233, 325
цзинь [3] 盡 141
цзинь [8] 勁 450, 451, 720, 721, 722, **776**
цзинь [9] 筋 171, 556–557, 632, 771
цзинь[10] 禁 33, 397
цзинь [11] 錦 287, 298
цзинь би 金碧 203
цзинь-би фа 金碧法 535, 540, 618,
цзинь-вэнь 錦紋 33, 279
цзиньвэнь [1] 金文 610, 868
Цзиньчанбаоцзота 45
цзинь-ган-чу 金剛杵 (*санскр.* ваджра) 188, 195
цзинь-ган-шэн 金剛乘 (*санскр.* ваджраяна) 180, 185, 197, 351
цзинь ли 今隸 128
Цзиньлибу 進禮部 572
Цзиньлин 金陵 778
Цзиньлин ба цзя 金陵八家 **778**
цзинь-лун 金龍 327, 629, 630
цзинь лунь 金輪 *см.* лунь [1]
цзинь/инь лэйсы 金/銀纍絲 325
Цзинь мэнь 金門 803
цзинь сы 金絲 325
цзиньсяньгуань 進賢冠 294, 825
цзиньфэн 金鳳 327
Цзиньхуа туань 進化團 386
цзинь цао 今草 129
цзиньцзи 錦雞 293

丙

цзинь цзю 467
цзинь ци 金器 307
цзинь-ши 進士 536, 542, 544, 553, 572, 588, 595, 603, 608, 632, 648. 697, 701, 704, 733, 750, 761, 762, 797, 802, 811, 896
цзиньшишу-пай 金石書派 608
цзиньшэн 巾生 368
Цзинь юй лоу чунь 金玉樓春 381–383
Цзиньюнчэн 金鏞成 624
цзин-эр-ху 京二胡 774
цзи сян цзо 吉祥坐 (*санскр.* лалита-асана) 189
цзинь ши 進士 436, 468, 802
цзисегоу 機械構 834
Цзися сюэгун 稷下學宮 596
цзитоу-ху 雞頭壺 257
цзифу 吉服 290
цзи хан 妓航 377
Цзицзяочэн 雞叫城 878
цзи цюй 集曲 334
цзи-цяо 技巧 22
Цзичанъюань 寄暢園 593
цзи-шу 技術 22
цзо [1] 作 20, 800
цзо [2] 坐 188
цзо [3] 座 190
цзобу цзи 坐部伎 333
цзо лун 左龍 629
цзоу [1] 走 892
цзоу хуй 走會 439
цзоу чан 走唱 334
цзоу-шоу 走獸 203
цзо цзя 做家 803
цзо чань 坐禪 437
Цзочжунчу 做鐘處 834
цзу [6] 俎 33, 297
цзуань цюань 鑽拳 696
цзуань юнь чжао 攥雲爪 629
цзу би *см.* цу би
цзуй кэнь 醉裉 803
цзумяо 祖廟 66
Цзунгуань нэйуфу 584
цзунмяо 宗廟 66
цзун сян 總相 813
цзун-хуй сянь-чан 總會仙倡 405
цзунь [1] 樽 55
цзунь [2] 尊 33, 235, 237, 239, 257, 318
цзунь-бэй 尊卑 57
цзучэн 足承 300
цзы [3] 子 22, 516, 636, 637, 641, 642
цзы гун 子宮 846
цзы жань 自然 141, 151, 156, 167, 516, 572, 727, 764, 801
цзыжань чжи ши 自然之勢 171
цзы ли мэнь-ху 自立門户 37
цзы лун 紫龍 630
цзы лэ 自樂 104
цзы-мин 自明 750
цзыминчжун 自鳴鐘 833, 834
цзы му 子母 803
цзыр 字兒 507
цзы сунь мяо 子孫廟 67
Цзы сюй те 747, 748
цзы-у 子午 67
цзы у [1] 子舞 342
Цзыугу 子午谷 806
цзы цзинь 紫金 307
Цзыцзиньчэн 紫金城 67
Цзыцзиньчэн 紫禁城 63, 89, 92, 93, 181, 528, 559, 584
цзы чжун ю би 字中有笔 751
цзы-ша 紫砂 260
цзы ша ху 紫砂壺 810, 812
цзы юй 自娛 104, 681; *см. тж.* цзы лэ
цзэн [1] 甑 464
Цзэн Хоу И му 曾候乙墓 627, **779**, 843
цзэ фэн 側鋒 146
цзю [3] 酒 455, 461, 466
цзюань 卷 36, 376, 606, 608, **780**, 809
цзюань [5] 絹 286
Цзюван янь цзюй дуй 699
цзювэнь-и 酒翁椅 301
цзю гу 九穀 462
цзю гун 九宮 449
цзю-де-чжуань 九疊篆 127, 130
цзюй [11] 菊 25, 328
цзюй жэнь 舉人 22, 548, 608, 650, 704, 708, 717, 754, 760, 825, 839, 846, 889
цзюй ши [1] 舉士 723
цзюй ши [2] 居士 760
Цзюлишань 九里山 670
Цзюлунби 九龍壁 91, 93, 528, **784**, 785
цзюнь [4] 焌 263
цзюнь цзы 君子 28, 465, 572, 615
цзюнь чэнь 君臣 28
цзюнь яо 鈞窯 812
цзю сы 九似 628
цзю фа 九法 847
цзю ху 酒壺 810
цзю цзю ба ши и 九九八十一 636
цзю-чжо 酒桌 302
цзю шэнь酒神 815
цзю шэнь шуфа 酒神書法 747, 819
цзюэ [3] 角 33, 642
цзюэ [4] 厥 803
цзюэ [7] 爵 33, 234, 235
цзюэ [8] 玦 31, 226
цзюэ ди 角抵 405, 433, 435
цзюэ ди си 角抵戏 433, 435
цзюэ дяо 厥調 803
цзюэ ли 角力 433
цзя [2] 家 443
цзя [9] 斚 33, 234, 235
цзя [11] 佳 892
цзя вэнь 甲文 376
цзягу(вэнь) 甲骨(文) 32, 126, 340, 346, 610, 623, 627, 868, 869
цзягэ 架格 304
Цзянлин 江陵 238, 276, 843
цзян-лун 江龍 293, 629
цзян лун [1] 降龍 629
цзян-мэй 江梅 669
цзяннань-шаньшуй-хуапай 江南山水畫派 547
Цзяннин 江寧 326, 777, 783
цзянь [6] 漸 679

丙

цзянь [13] 箋 473, 760
цзянь [15] 劍 (*санскр.* кхадха) 198, 244, 515
цзянь [20] 間 27,60
цзянь [23] 煎 464
цзянь [28] 鑑 235, 236, 239
цзянь [29] 閒 634
цзянь [30] 縑 286
цзянь-би 減筆 105, 109
цзянь-би [1] 簡筆 38, 106, 108–110, 145, 565, 649, 660
цзянь би [2] 尖筆 524
цзянь го 建國 596
цзяньгу 建鼓 334
цзянь гэ цянь и 尖歌倩意 802
цзянь-и 箭衣 774
цзянь лун 蹇龍 630
цзянь-ти-(цзы) 簡化字 *см.* цзянь-хуа-цзы
цзянь у 剑舞 342, 433
цзянь хуа тай цзи цюань 簡化太極拳 722
цзянь-хуа-цзы 簡化字 130
цзяньцзя 間架 125
цзянь ча 煎茶 454, 456, 457
цзянь чжи 剪紙 64, 115, 380, 473
цзяньчжу хуа 建築畫 604
цзян ю 酱油 465, 816
цзяо [1] 教 443
цзяо [4] 角 33, 234, 235
цзяовэнь 茭紋 769
цзяодиси 角抵戲 357
цзяо-и 交椅 301
цзяо лун 交龍 627
цзяо-лю 465
цзяо мо 焦墨 146, 813
цзяо мо фа 焦墨法 147
цзяоу 交杌 301
Цзяофан 教坊 359
Цзяофансы 教坊寺 359
Цзяотайдянь 交泰殿 559
цзяо-цзы 饺子 466
цзяочань 绞纏 631
цзяочжу 澆鑄 325
цзяочэ вэйцзы 轿车卫子 682
Цзяочэн-яо 交城窯 259
цзяоюньвэнь 角雲紋 33
цзя пу 家谱 443
Цзясин-пай 嘉興派 716
Цзясянь-яо 郟縣窯 259
цзя-ху 壺鉀 239
цзя цай 265
цзя-цзе 26
цзяцзиань 架几案 302
цзяцзы 驕子 368
цзя-цзы чуан 架子牀 300
цзя-чжуан ту 嫁妆圖 847
цзя чжун 夾鐘 634, 635, 637–639, 641, 642, 644
Цзяюйгуань 嘉峪關 803, 805
ци [1] 氣 30, 55, 62, 70, 83, 133, 137–139, 159, 160, 171, 172, 174, 176, 204, 432, 439, 445, 448–450, 459, 462, 465, 523, 566, 574, 633, 640, 641, 665, 671, 696, 633, 740, 761, 766, 776, 777, 802, 813, 823, 906
ци [2] 器 28, 341, 640
ци [3] 起 892
ци [9] 奇 165, 766
ци [10] 漆 274
ци [11] 戚 340
ци [12] 綺 286
ци бао 七寶 309
ци би 起筆 162
ци-вэй 氣味 802
ци гу гу я 氣骨古雅 160
ци гун 氣功 176, 450, 452
Цигутань 祈穀壇 729
цидань 契丹 229, 310, 350
ци кэ цюань 696
цилинь 麒麟 158, 160, 264, 266, 521, 522, 628, 683, 827, 834
цин [1] 清 633
цин [2] 情 341, 801
цин [5] 磬 262, 377, 515, 706
цин [6] 輕 342
цин [7] 慶 515
цин бай 青白 264
цингоу 清溝 280
цин-и (цинъи) 368, 677, 771, 772, 774, 854
Цинъиюань 清漪園 592
цин лун 青龍 158, 577, 628, 630, 779
цин лун [1] 請龍 631
цинлюй-шаньшуй 青綠山水 532, 569, 660, 706, 795, 798, 819, 821
цин-люй шэсэ 青綠設色 618, 706, 798
цин-мин 清明 817
цин мо 清墨 146, 813
Цин мо сань да цзя 清末三大家 586, 737, **787**
Цин сы Ван 清四王 526, 538, 542, 622, 717, 744, 745, **787**
цин тань 清談 454
цинтаньшу 青檀樹 124
цинтао 青陶 748
цин тун 青銅 32
цинтун ци 青銅器 232
цинтэн-пай 青藤派 709
Цинфэнтин 清風亭 828
Цинхуа дасюэ мэйшу сюэюань 清華大學美術學院 211
цин-хуй юй 青灰玉 225
цин-цзинь-ши 青金石 326, 327
цин-цы 青瓷 256
цин-цян 698
Цин чу лю да цзя 清初六大 家 526, 538, 542, 717, 744, 789, **790**
Цинчэншань 青城山 67
Циншань 青山 602
цинъи 青衣 677
Цинъяньфан 清宴舫 593
цинь [3] 琴 23, 28, 159, 332–334, 338, 354, 377, 455, 679, 782, 814
цинь-ван 秦王 181
Цинь кэ ши 秦刻石 **790**
циньняо 禽鳥 107, 753, 792
Циньцэнь 秦岑 806
цинь-цян 秦腔 367, 518, 771, 887
цинь-чжо 琴桌 302
цинь-чжуань 秦篆 127

丙

Цинь Ши-хуан-лин 秦世皇陵 **791**, 792
цинь шу 琴書 334, 335
цинь юэ 琴樂 333
цин юй 青玉 225
цин янь 清言 454
Циняньдянь 祈年殿 65, 728, 729
(ци) пань у (七)盤舞 341, 405
ци си 氣息 172
ци син 七星 449
ци сян 器象 633
Цисясы 棲霞寺 186
ци тан цзялань 七堂伽藍 68
Цифэнгэ 棲鳳閣 807
ци хуа 漆畫 111, 112
Цицзя вэньхуа 齊家文化 232, 768
Цицзя цюань 436
ци ци 漆器 274
ци ши 氣勢 149
цишу 漆書 128
ци юнь 氣韻 31, 137–138, 160, 166, 173, 727
ци юнь шэн дун 氣韻生動 59, 137, 159, 727
цуань-яо 竄躍 631
цу би 粗筆 105
цу дяньцунь 粗點村 874
цуйлин 翠翎 325
цун 琮 31, 226
цун [1] 葱 685
цунь [2] 寸 379, 636
цунь [3] 皴 147, 565, 820
цунь ло бай си 村落百戏 434
цу Шэнь 粗沈 873
цы [1] 詞 333, 336, 616, 796, 800, 802–803
цы [5] 瓷 246, 810
цы тан 祠堂 66
цы-хуан 雌黃 283
Цычжоу-яо 磁州窯 257, 259
цы-ши 瓷石 246, 262
цэ 策 892
цэ би 側笔 906
цэ-е 冊頁 782
цэ фэн 側鋒 524
цэ чоу 廁籌 22
цю [1] 裘 291
цюань [4] 拳 432, 438, 443–444
цюаньи 圈椅 301
цюань-лун 泉龍 629
цюань-пай 拳派 443
цюань сян 全相 808
цюань фа 拳法 439
цюаньчжэнь-цзяо 全眞教 749
цюань шэ 拳社 444
цюй 曲 800–803
цюй ме 去滅 642
цюй-пай 曲牌 **796**
Цюйфу 曲阜 45, 66, 75, 506–507, 598, 599, 602, 732
Цюйфу сань Кун 曲阜三孔 598, 602, 731
Цюйфу-шижэнь 曲阜石人 602
Цюйцзян 曲江 806
цюй ши 取勢 171
Цюйян 曲陽 119
цюн 瓊 224
Цюнхуадао 瓊華島 90, 91, 92, 520
Цюнхуа хуйгуань 瓊花會館 894
цюнь [1] 裙 293
цюньшэн 窮生 368
цюэ [1] 闕 70, 521, **796**
цян 羌 632
Цянь [1] 乾 448, 639, 640
цянь [4] 錢 244–245, 265, 514, 799
цянь [6] 鉛 233, 693, 770
цянь вэнь 錢紋 245
Цяньдянь (Цзидянь) 前殿 (祭殿) 599
цянь е ляньхуа цзо 千葉蓮華座 190
Цяньлин 乾陵 890
цянь-лун 潛龍 629
Цяньлун-нянь чжи 乾隆年製 322, 834
цянь мо 乾墨 44, 146, 671
Цяньсюньта 千尋塔 520
Цяньтан 錢塘 568, 694
Цяньфодун 千佛洞 185, 561
Цяньфоя 千佛崖 185
цяньхоу личжу 前後立柱 781
Цяньцингун 乾清宮 559
цянь шу 錢樹 185, 694, **799**, 800
цянь шэнь чжао 前伸爪 629
цяо [1] 巧 20, 21, 546, 766
цяо [3] 翹 571
цяо синь мяо шоу, чао цзюэ цянь дай 巧心妙手超绝前代 760
ця/тао сы фалан 掐/搯絲琺琅 316
цяо тоу ань 翹頭案 302, 303
цяо чжун цзянь чжо 巧中见拙 539
ча [2] 茶 454, 810
ча вэньхуа 茶文化 457
ча бань 茶板 458
чадань 插單 361
ча дао 茶道 455, 458
ча жэнь 茶人 457
ча и 茶藝 457, 459
чай 釵 365
чай мэнь 柴門 57
чакра *см.* лунь [2]
чамара *см.* фуцзы
чан [1] 長 515, 517, 803
чан [2] 常 361
чан [5] 唱 800
чан-и 長衣 774
чанкао 長靠 368
Чанлан 長廊 592, 593
Чанлин 長陵 806
Чанмэнь 閶門 97
чан пи ма цунь 長披麻皴 148
чанфу 常服 290
чан хэ дуань дянь си цунь 長和短點細村 874
Чанцзян 長江 225, 254–257, 275–276, 284, 306, 308, 316, 865
Чанцинсы 長慶寺 674
чан цюань 長拳 441–442, 444, 446, 720
Чанчжоу-пай 常州派 667
Чанчуньюань 長春園 881
Чанчэн 长城 **804**
Чанша 長沙 653
Чанша-яо 長沙窯 260

Чанъань 長安 342, 530, 578, 606, 624, 744, 791, **805**–807
Чанъаньцзе 長安街 76
Чанъань чэ ма жэнь у ту 長安車馬人物圖 818
Чанъиньгэ 暢音閣 93
чанъю 唱優 357
чань 禪 (*санскр.* дхьяна; *яп.* дзэн) 41, 138, 140, 142, 165, 168–170, 179, 180, 202, 204, 212–213, 269, 437, 443, 461, 545, 547, 572, 607, 622, 649, 664, 669, 674–675, 679, 702, 704, 748, 812, 887, 888, 901
чань [1] 蟬 295, 328
чань [2] 蟾 328
чань-буддизм *см.* чань
чань вэнь 蟬紋 769
чань дин 禪定 (*санскр.* самадхи) *см.* чань
чань сы 720
чань-цзун 禪宗 138, 345, 454, 545, 572, 628, 675, 676, 702, 704, 748
чань ча и вэй 禪茶一味 454
чаньчи-вэнь 蟬螭紋 769
Чаньшита 禪師塔 39, 519
чао [1] 炒 464
чаогуань 朝冠 326
чао-дай 朝帶 328
чаофу 朝服 290
чаочжу 朝珠 296, 326
чапин 插屏 304
ча-ту 插圖 551, **808**, 809
ча фа 茶法 456
ча/чжа цюань 查拳 447
Чахай (вэньхуа) 查海(文化) 626
ча ху 茶壺 **810**, 811
чахуа 茶花 578
ча чжи му 茶之母 456
ча чжи фу 茶之父 457
ча ши 茶詩 455
ча ши [1] 茶事 455
чжа 炸 465
Чжайгун 齋宮 65, 728, 729
чжан [1] 章 133, 134, 292
чжан [4] 丈 377, 406
чжан мо 漲墨 671
чжан-цао 章草 129, 539, 594, 698, 817, 838, 870
чжан-ши 長史 815
чжань 776
чжань, нянь, лянь, суй 721
Чжаобао синь цзя 趙寶新家 721
чжао ди чжао 着地爪 629
Чжаомин 昭陵 863
чжао хуа 照花 379
чжао хуа чжи гуань 照花之官 379
чжао хуа чжи юй 照花之玉 379
Чжаочжоуцяо 趙州橋 512
чжи [1] 智 224
чжи [3] 志 140, 341, 633, 726
чжи [17] 芝 *см.* лин чжи
чжи [23] 支 741
чжи [24] 徵 642
чжи [25] 炙 464
чжи [28] 帙 782
чжи [29] 觶 33
чжи би 執筆 523
чживэйшэн 雉尾生 368
чжи дянь 直點 149
чжи-лун 紙龍 630
чжима 纸馬/码/禡 681–684
чжи мо 指墨 109
чжи сян у сян 至象無象 157
чжи (тоу) хуа 指(頭)畫 105, 109, 482, 553, 622, 689
чжи у 置物 133
чжи-фэнь 脂粉 773
чжи-хоу 祇候 755
чжи хуа [1] 直畫 867
чжи-хуань 指環 328
чжи хуй 智慧 (*санскр.* праджня, джняна) 848
Чжихуйхай 智慧海 593
чжи-цзы 梔子 283
Чжицзян 枝江 843
Чжичуньтин 知春亭 593
чжичэн 478
чжи-ши 執始 26, 642
Чжиши бань 志士班 895
чжи шэн 掷绳 377
чжо 濁 633
чжо [1] 拙 143, 572
чжо [2] 桌 301–302
чжо [3] 啄 892
чжо-вэй 桌卫 682
чжоу [2] 州 232
чжоу [5] 軸 781
чжоу [7] 縐 286
чжоу [8] 粥 463
Чжоушуантин 92
чжоу шу 籀書 763
Чжочжэнъюань 拙政園 45, 94, 96
Чжоюэтай捉月台 602
чжу [11] 珠 (чжуцзы 珠子) 325, 326, 328, 513
чжу [14] 竹 25, 801
чжу [16] 燭 (*санскр.* дипа) 198
чжу [17] 煮 464
чжу [18] 箸 467
чжу [19] 筑 802
чжуан(цзу) 壯(族) 335, 346
чжуандань 裝旦 360
чжуан тан хуа 裝堂花 108
чжуанчжи 裝置 218
чжуань [1] 轉 581
чжуань [3] 篆 *см.* чжуаньшу
чжуань [4] 賺 803
чжуань би 轉筆 146, 525
чжуань-кэ 篆刻 130
чжуань лун 磚龍 630
чжуань-лунь ван 轉輪王 (*санскр.* чакравартин-раджа) 193
чжуань-чжу 26
чжуаньшу 篆書26, 121, 122, 126, 127, 129, 174, 175, 314, 322, 523, 524, 581, 582, 588, 608–609, 620, 623, 672, 687, 733, 736, 751–752, 763, 797, 815, 823, 825–826, 839, 852, 867, 869, 870, 871, 876, 905
чжуань-юн-и 专用衣 774
чжуан юань 狀元 383
чжу бинь 主賓 83, 85

чжу вэнь 朱文 826
чжувэнь [1] 珠紋 33
чжу гань юй ци 朱幹玉戚 340
чжугундяо 諸宮調 333, 359
чжуйто 墜砣 834
чжуй цю шан гу 追求尚古 42
чжу линь ци сянь 竹林七賢 120, 562
чжу лун 豬龍 226
чжу лю 主流 425
чжу мэнь 朱門 57
чжун [1] 中 57, 141, 155, 341, 448
чжун [7] 鐘 (*санскр.* гханта) 197, 243, 377, 636, 833
чжунбяо 鐘表 328, 584, **832**, 858, 883
Чжунго вэнь лянь 中國文聯 719
Чжунго вэньсюэ ишуцзе ляньхэхуй 中國文學藝術界聯合會 730, 765
чжунго-гудянь-у 中國古典舞 352, 356
Чжунго дяньинцзя сехуй 中國電影家協會 719
Чжунго иньюэ-цзя сехуй 中國音樂家協會 616
Чжунго кэсюэ юань 中國科學院 649
Чжунго Ли Бо яньцзюхуй 中國李白研究會 602
чжунго лю 中國流 425
чжунго миньцзу у 中国民族舞 355
Чжунго мубань няньхуа цзичэн 中國木版年畫集成 510
Чжунго мэйшу гуань 中國美術館 209, 214, 855
Чжунго мэйшу сюэюань 中國美術學院 855
Чжунго мэйшу-цзя сехуй 中國美術家協會 209
Чжунго нунъе дасюэ 中國农业大學 622
Чжунго сицзюйцзя сехуй 中國戲劇家协會 393, 779
Чжунго сицюй яньцзю юань中國戲曲研究院 801, 803
Чжунго уда ишу яньцзю хуй 中國舞蹈藝術研究會 343
Чжунго удаоцзя сехуй 中國舞蹈家協會 354
чжунго-фэн 中國風 857; *см. тж.* шинуазри
чжунго-хуа 中國畫; *см.* го-хуа
Чжунго цза-цзи туань 中國雜技團 410
Чжунго цзои сицзюйцзя ляньмэн 中國左翼戲劇家联盟 388, 730, 759
Чжунго цзои цзоцзя ляньмэн 中國左翼作家联盟 717
Чжунго шуфацзя сехуй 中國書法家协會 752, 856
Чжунго шуфа чжуань кэ яньцзюхуй 中國書法篆刻研究會 872
чжун гун 中宫 125
Чжунду 中都 528
чжун-лан-цзян 中郎將 763, 820
Чжунлоу 鐘樓 64, 72, 729
чжун лун 中龍 629
чжун люй 仲吕 634, 635, 637, 639, 641, 642, 644
чжун люй гун 仲吕宫 803
чжун мо 重墨 146
Чжуннаньхай 410
чжунтан 中堂 782
чжун фэн 中鋒 146, 524
Чжунхуа син вэньхуа боугуань 847
Чжунхуа цза-цзи туань 中華雜技團 410
Чжунхуа цюаньго сицзюй гунцзочжэ сехуй 中華全國戲劇工做者协會 393
Чжунхэдянь 中和殿 559
чжун цань 中餐 462
чжун-цзы 種子 180
чжун цзы цюань 忠字拳 442
чжун цзюй 中舉 587
Чжунчжэндянь 中正殿 181
чжун-цин 輕重 524
чжун-цю 中秋 681
Чжуншань-го ды ишу 中山國的藝術 522, **835**
Чжуншань дасюэ 中山大學 855
Чжуншу 中書 617
чжуншу-лин 中書令 902
Чжунъян балэй-у туань 中央芭蕾舞團 344, 404
Чжунъян гэ-у туань 中央歌舞團 616
Чжунъян гэцзюй балэй-у цзюйюань 中央歌剧芭蕾舞劇院 344, 404
Чжунъян гэцзюй уцзюй юань 中央歌劇舞劇院 344, 397
Чжунъян гэцзюй юань 中央歌劇院 344, 404
Чжунъян иньюэ сюэюань 中央音樂學院 616
Чжунъян миньцзу гэутуань 中央民族歌舞團 616
Чжунъян миньцзу юэ-туань 中央民族乐團 616
Чжунъян мэйшу сюэюань 中央美術學院 204, 206, 210, 212, 218
Чжунъян шиянь гэцзюй юань 中央实验歌劇院 344
Чжунъян яньцзю юань 中央研究院 649
чжунь 準 642
чжу няо 朱鳥 577, 628
чжу пу 主僕 85
чжурчжэни *см.* нюйчжэнь
чжу-син лун 豬型龍 626
чжу-сэ 主色 773
чжу тай 燭臺 257
чжу у 133
чжу-хоу 諸侯 70, 886
чжу-цзы 珠子 328
чжуцзяша 著袈裟 194
чжу ча 煮茶 454, 456
чжу-шу 30
чжэ [2] 折 801
чжэ [4] 磔 892
чжэ би 折筆 146, 525
чжэ би фа 折筆法 122
чжэ дай цунь 折帶皴 148
чжэдэи 折疊椅 301
чжэ лун 螯龍 630
чжэн [3] 政 23, 465
чжэн [4] 爭 465, 776
чжэн [7] 箏 334, 377
чжэн [8] 蒸 464
чжэн би 正笔 906
чжэн гун 正宫 803
чжэндань 正旦 361, 771, 772
чжэн лун 正龍 784
чжэн лянь 整脸 774
чжэнмо 正末 360
чжэн пин дяо 正平調 802
чжэнтун-пай 正統(畫)派 542, 621, 703, 717, 745, 790, 859
чжэн фэн 正鋒 524
чжэн цюэ чжи би 正確執筆 523

чжэнчжи бопу 政治波普 **840**, 841
чжэн ши 正史 633
чжэн-шу 正書 870
чжэн шу чжи цзу 正書之祖 837
чжэнь [1] 眞 55, 444
чжэнь-бянь шу 枕邊書 847
чжэнь вань 枕腕 524
чжэньдун 振动 876
чжэньсин 眞行 877
чжэнь то тай 265
чжэньчжайту 镇宅圖 508
чжэнь чжу 眞珠 295
чжэнь чуань 眞傳 444
чжэнь-шу 眞書 852, 870
Чжэньхай 鎮海 743
чжэн-юэ 正樂 341, 406
Чжэ-пай 浙派 43, 130, 568–569, 600, 680, 706, 735, **841**
Чжэ-пай сань (да) цзя 浙派三(大) 家 842
чжэ-цзы-си 折子戲 384
чжэ-цзы-шэн 褶子生 772
Чжэцзян дасюэ 浙江大學 855
Чжэцзян шуфацзя сехуй 浙江省書法家协會 856
чжэ чай гу 折釵股 751
чжэ чжи 折枝 108
чжэ-ши 赭石 283
чи [1] 尺 56, 376, 377, 379, 556, 562, 636, 638, 642
чи [7] 篪 332, 334
чи дао 赤刀 405
чи лун 376, 630
чилунь 齒輪 834
чи нэй 遲內 642
чи тун 赤銅 307
чи цзинь 赤金 307
чи цзинь дао 赤金刀 405
чихуй 螭虺 33
чоу丑 771–774, 801
чоу [5] 醜 348, 361, 368–369, 381, 637, 642
чу [6] 楮 124
чуан 床 297, 298
чуан-хуа 窗畫 682
чуань [1] 傳 444
чуань [2] 穿 326
чуань [3] 舛 341
чуань [4] 荈 454
чуаньтун у шу 傳統武術 432
чуань хуа мэнь 串花門 703
чуаньцзюй 川劇 518
чуаньци 傳奇 333, 360, 361, 367
чуаньча 穿插 631
чуань шу 傳術 157
чуань шэнь 傳神 154
Чу-го ды ишу 楚國的藝術 240, 275, 289, 307, 308, 627, 779, **842**, 844, 845
чу ди инь 觸地印 (*санскр.* бхитисрарашамудра) 193
чуйцян 吹腔 517
чуй-чжан 垂帐 578
чу лун 出龍 631
чунмо 冲末 360
чунь вэнь 蠢紋 227
чунь гун 春宮 846
чунь гун ту 春宮圖 846
чунь гун хуа 春宮畫 846
чунь-дэн 春凳 301
Чуньлю шэ 春柳社 498
Чуньтай 春臺 367
чунь хуа 春畫 157, 760, **846**, 850
чуньцзе 春節 406, 631, 658, 668, 681, 864
чунь цэ 春册 846
чунь цянь 春钱 486, 850
чун-юй 蟲魚 203
Чу-сяньшэн 楮先生 124
чу фэн 出鋒 762
чу-ши 处士 726
чу-шоу 畜獸 107, 587
чу шэнь жу хуа 出神入花 582, 873
чэн [2] 成 40, 45
Чэндэ 承德 **853**
Чэндэ Бишу шаньчжуан 承德避暑山莊 853
чэнъюй 成語 130
чэнь [2] 辰 637, 642
чэнь [5] 臣 526, 529, 597
чэнь цзы 衬字 803
Чэнь (ши) тай цзи цюань 陈(式)太極拳 443, 720
чэцюй 碑碟 326
ша [2] 紗 286
ша-мао-шэн 紗帽生 772
шамэнь 沙門 (*санскр.* шраман) 184
шан [1] 商 642
шан [2] 上 728
шан [4] 傷 803
шан [5] 裳 293
шан дяо 傷調 803
шан и 尚意 897
шанлинли 上陵禮 521
шан-лоу-тай 上樓臺 865
шан лун 上龍 629
шан ту ся вэнь 上圖下文 808, 809
Шанхай мэй-чжуань 上海美专 204
Шанхай мэйшу чжуанькэ сюэсяо 上海美術專科學校 610
Шанхай-пай 上海派 733
Шанхай синьхуа и-чжуань 上海新华艺专 205
Шанхай хуа-пай 上海畫派 45, 586, 787
шанхэнь мэйшу 傷痕美術 214
шанхэнь хуйхуа 傷痕繪畫 214
Шанцингун 上清宮 67
Шанчусы 上竺寺 887
Шанъиньсы 91
Шанъюй-яо 上虞窯 256
шань [2] 善 364
шань [5] 扇 515, 685
шань-лун 山龍 629
Шаньмэнь 山門 68
шань-ти 山題 327
Шаньхайгуань 山海關 805
шань-ху 珊瑚 325, 327
шань-хуа 扇畫 682
шаньцзышэн 扇子生 772
шань-ши 膳食 462
шань-шуй (хуа) 山水(畫) 25, 26, 36, 77, 103, 104, 106, 107, 139, 140, 152, 203, 206, 213, 270, 271, 458, 481, 532, 535, 544, 546, 549, 551, 553, 564,

568, 580, 600, 603, 604, 607, 609, 613, 614, 618, 663, 666, 676, 695, 702, 706, 707, 709, 712, 716, 717, 724, 731, 735, 738, 739, 744, 749, 752, 754–755, 766, 777, 783, 786, 788, 792, 794, 798, 811, 818–820, 824, 831, 853, 859, 873, 884, 900
шань-шуй ши 山水詩 25, 555
ша тан 砂糖 463
ша цзинь ци 沙金漆 278
шао [1] 勺 33, 468
шао инь 少陰 448
Шао-линь пай 少林派 446
Шаолиньсы 少林寺 446
шао-линь цюань 少林拳 443, 445–447
Шао-син хуа-юань 紹興畫院 758
шао цзю 燒酒 467
шаоцзюй 紹劇 895
шао-ши 少獅 865
шао ян 少陽 448
ша тан 砂糖 463
шацзинь-ци 沙金漆 278
ши詩 333, 341, 343
ши [2] 實 150, 366, 448
ши [3] 事 135
ши [4] 識 860
ши [5] 勢 148, 171–172, 443, 525, 539, 612, 764, 823, 852, 854
ши [9] 史 70, 133, 633
ши [13] 士 28
ши [14] 式 720
ши [20] 屍 62
ши [22] 師 861
ши [24] 石 62
ши [25] 謚 553
ши [26] 失 803
ши [31] 食 461, 462, 464
ши [34] 栻 298, 741
ши [35] 飾 325
ши [36] 獅 861
ши ба бань у-и 十八般武艺 436
ши ба лэй у-и 十八类武艺 436
ши би 濕筆 146
ши гу 師古 823
ши гу вэнь 石鼓文 26, 736, 791, **856**
шидафу (хуа) 士大夫(畫) 40, 541, 547, 664, 753, 757
ши жэнь (хуа) 士人(畫) 545, 664
ши ку сы 石窟寺 67, 68
ши-люй 石綠 283
ши-лю 时流 727
ши мо 濕墨 45, 146, 671
шинуазри 29, 49, 201–202, 230, 470, 477, 485, 498, **857–**858; *см. тж.* чжунго-фэн
ши-нюй 仕女 704, 795, 814, 817
ши-нюй ва-ва 仕女娃娃 682
ши-нюй-хуа 仕女畫 25, 724, 744
шипинь ишу 視頻藝術 218
Шисаньлин 十三陵 117, **859**
ши сань ши 十三式 722
ши си 時息 642
ши у вэй инь 施無畏印 (*санскр.* абхаямудра) 192
ши-фо 獅佛 264, 861
ши фу [2] 師夫 441, 444
ши фу хуа 詩夫畫 *см.* ши жэнь (хуа)
Шу хуа фан 書畫舫 665
ши-цзе 石磎 527
Шицзе цзин у тиюйхуй ляньи цзигоу 世界精武体育會联谊机构 442
ши цзин石經 527, 889
ши-цзы (*устар.* ши-цза) 獅子 185, 199, 264, 293, 319, 519, 522, 593, 625, 799, **861**
ши-цзы [1] 師子 863
ши-цзы гоу 獅子狗 257, 862
Шицзылинь 獅子林 45, 95
ши цзы мэнь лянь 十子门脸 774
ши-цзы у 狮子舞 **864**, 865
Шицзята 釋迦塔 69
Шицикунцяо 十七孔橋 593
ши-цин 石青 283
Шичахай 什刹海 528, 537
Шичжуаньшань 石篆山 570
Шичжучжай 十竹齋 113, 760
ши чуан 石幢 527
шичэньбяо 時辰表 833
ши шу хуа и чжи 詩書畫一致 101
ши-э 石額 527
шиэр чжан 十二章 292
ши ю сань фан 石有三方 155
ши юань инь 施願印 (*санскр.* варамудра/варада-мудра) 192
шоу [2] 壽 58, 319, 329, 507, 529, 679
шоу [3] 受 860
шоу би 收筆 122
шоу бо 手搏 433
шоуин жу цюйте 瘦硬如屈鐵 660
шоу-инь 手印 195
шоуле 狩猎 578
шоу-лэй лун 獸類龍 629
шоу-тоу 兽头 578
шоу-у 獸舞 340
шоу-цзинь [1] 瘦筋 825
шоуцзиньшу 瘦金書 887
шоу-чжо 手鐲 328
Шоучжоу-яо 壽州窯 258
шочан 說唱 359
шошуды 說書的 685
шраман *см.* шамэнь
шу [1] 數 20, 21, 23
шу [2] 術 20, 21, 23, 431, 432
шу [4] 書 133, 134, 633
шу [6] 疏 141, 326
шу [7] 黍 462
шу [21] 熟 574
шуай цзяо 摔跤 433, 440
шуангоу 雙鈎 523
шуан-гоу ко-тянь 雙鈎廓填 876
шуан дяо 雙調 803
шуан-жэнь-дэн 雙人凳 301
шуан лун 雙龍 321, 578
шуан лун си чжу 雙龍戲珠 319, 321
шуан-си 雙喜 329, 793
шу-ань 書案 302
шуан шэнь фо 双身佛 (*тиб.* yab-yum-lhan-skyes) 848
шу-би 梳篦 328

шубэй-и 梳背椅 300
шу-го 蔬果 107
шу-гуй 書櫃 303
шу-гэ 書格 304
шу жу ци жэнь 書如其人 100, 175
шу е 疏野 143
шуй [2] 水 516, 740
шуйдэн 水凳 885
шуй-лун 水龍 629, 630
шуй мо 水墨 45, 203
шуй-мо-хуа/мо хуа 水墨畫/墨畫 109, 168
шуймо хунжань 水墨烘染 666
шуймо-цанцзин-пай 水墨蒼勁派 660
Шуйсе 水榭 875
Шуйсиньсе 水心榭 853
шуй-сю 水袖 774
шуй ху 水壺 810
шуй цзи 水機 377
шуйцзин 水晶 326
шуйцзин-лун 水晶龍 630
шу-ли 書吏 749
шу ну 書奴 612
шунь би 順筆 146
Шу-сюэ 書學 40
шу ти 書體 762, **867**
шу ти 疏體 106
шу-фа 書法 26, 121, 130
шу хуа 書畫 133
шу хуа тун юань 書畫同源 176
Шу хуа фан 書畫舫 665
шу-цзинь 蜀錦 288
шу-чжо 書桌 302
шу чжун сянь шоу 書中仙手 620
шу чжун ю шэн 熟中有生 736
шу чу кэи цзоу ма, ми чу бу ши тун фэн 疏处可以走马密处不使通風 582
шу-шу 數術 23
шу шэн 書聖 877
шу-юй 術語 21
Шэ [3] 社 56, 434, 435, 444
шэ [4] 射 21, 436
шэжэнь 舍人 617
шэлинь 舍林 296
шэ-лэй чи-лун 蛇類螭龍 629
шэн [1] 聖 343, 598
шэн [2] 生 160, 361, 368, 449, 572, 574, 771, 773
шэн [3] 聲 341, 633, 636, 803
шэн [6] 笙 332, 334, 346, 685, 774
шэн [8] 升 571
шэнвэнь 繩紋 33
шэн дун 生動 137, 160
шэн и 生意 141
шэн мин 生命 171, 557
шэн лун 升龍 293, 629
шэн цзи 生機 557
Шэнцзидянь 聖跡殿 599
шэн цзо 聖坐 189
шэн ци 生氣 148
шэн чжи 生知 138
шэншань дингуань 省刪定官 603
шэнь [1] 神 28, 134, 135, 141, 154, 164, 165, 166, 364, 448, 572, 612, 696, 727, 762, 763, 813, 817, 876
шэнь [6] 申 637, 642
шэнь [9] 砷 233, 693
шэнь-бо 382
шэнь гуй 376
шэнь дао 神道 71, 117, 729
шэнь лу 神路 526, 747
шэнь-мэй 審美 22
шэнь-мэй-сюэ 審美學 22
шэнь мяо 神妙 166
шэнь сы 神似 137, 140
Шэньтан 神堂 67
шэнь тун 神童 749
Шэньумэнь 神武門 93
шэнь-хуа 神化 606
шэнь хуй 神會 138, 573
шэнь цай 神采 174, 727, 838
шэнь ци 神氣 450
шэнь ци [1] 神器 28
шэнь чжи 神芝 514
шэнь чжу 神助 514
Шэньчу神廚 729
шэнь юань 深遠 107, 555
шэнь юй 神遇 888
Шэньюэшу 神樂署 729
Шэньян дун бэй дасюэ 沈阳東北大學 650
шэн юнь 聲韻 173, 802
шэ-син лун 蛇型龍 626
шэ-сэ 設色 203
шэсэ хуа 設色畫 110
шэ хо 社火 896
шэцзи 社稷 340, 461
Шэцзитань 社稷壇 528, **874**
шэцзяо-у 社交舞 356
э лун 惡龍 630
Эмэй-пай 峨眉派 446
эрбэй 耳杯 239
эр-жэнь-чжуань 689
Эрлиган 二里岡 233, 256, 690, **878**, 879
Эрлитоу 二里頭 233, 626, 879
эр лу 二路 721
эр-лю 二六 774
эрфан 耳房 703
эрху 二胡 334, 338
эрху [1] 耳壺 239
эрхуа 二畫 368
эр-хуан 二黃(簧) 325, 328, 367, 698, 774, **879**, 895
эр-хуань 耳環 325, 328
эр ши сы ши пинь 二十四詩品 166
э-син лун 鰐型龍 626
это-лэй лун 鰐鼍類龍 629
ю [1] 有 133
ю [4] 酉 637, 642
ю [7] 游 138
ю [10] 盂 235
ю [11] 卣 33, 235, 237, 239, 240
ю [12] 優 342
юань [4] 圓 342, 728, 802
юань [12] 園 77, 894
юань [13] 院 67

юань бань 原板 518, 698, 774
юаньбань [1] 圓版 328
юань би 圓筆 523, 524, 700, 791, 857, 869
юань-би [1] 158
юаньбэнь цзацзюй 院本雜居 *см. тж.* цзацзюй
юаньвайлан 605
юаньдэн 圓凳 301
юань дянь 圓點 148
юаньлинь 園林 28, 77
юань-линь-ши 園林石 319
юань-лун 原龍 626
Юаньминъюань 圓明園 45, 90, 217, 324, 520, 528, 541, 584, 597, 875, **881**–883
Юаньминъюань хуацзя цунь 圆明园画家村 541
Юань сы цзя 元四家 621, 680, 717, 734, 737, 745, 749, 790, **884**
юань-сяо(цзе) 元宵(節) 632, 682
юань-цзинь 遠近 150
юаньцюй 元曲 334, 497, 801
юань-цюй [1] 圓曲 631
Юаньцютань 圜丘壇 728
юаньчжо 圓桌 302
юань чжун дай фан 圓中带方 857
юаньши цин-цы 原始青瓷 255, 256
юань-шэн 圓勝 245, 514
юань-ян 鴛鴦158, 685
Юаньяньсыта 雲岩寺塔 519
юаньши-цы 原始瓷 255
юаньшэн 圓勝 245
ю би у мо 有筆無墨 671
ю би ю мо 有筆有墨 141, 671
Югосы 佑/祐國寺 69
южная школа живописи *см.* нань-цзун
юй [5] 羽 340, 341, 642
юй [11] 玉 224, 230, 231, 312, 325, 327, 513, 648, 884, 886
юй [12] 魚 328, 516
юй [19] 御 21
юй [25] 餘 516
юй [26] 鬱 516
юй бай 游白 101
юй вэй ши 魚尾式 629
юй гу 漁鼓 335, 515
юй дяо 玉雕 119, 225, **884**
юй и 玉衣 590, **886**
юй-и [1] 雨衣 290
Юйланьтан 玉蘭堂 592
юйлу 語錄 442
Юйлу 禦路 528
юй-лун 玉龍 630
юй-лун 魚龍 107
юй-лун мань-янь 魚龍蔓延/漫衍 406
юй лу цюань 語錄拳 442
юй-лэй лун ли 魚類龍鯉 629
юй-мао 羽毛 872
юй-син лун 魚型龍 626
Юйтан 玉唐 783
юй-у 羽舞 340
юй-фу 魚父 516
юй-хай 欲海 198
юй-хуа 魚畫 682
Юйхуагэ 雨花閣 181
юй-хуань 玉環 200
Юйхуаюань 御花園 93
Юй-цао 虞曹 735
юй цзе 欲界 (*санскр.* камалока) 189
юй цзинь чжуань 玉筋篆 620, 869
Юйцзюй 豫劇 518
юй ци 玉器 *см.* юй дяо
Юйшань-пай 虞派山 538, 539, 622, 717, 735, 745, 790
юй ши 御使 540
Юйюань 豫園 *45, 97*
юйюнь-вэнь 羽雲紋 33
ю лун 右龍 629
ю мо у би 有墨無筆 671
юн [1] 勇 341
юн [2] 用 151
юн [4] 永 123, 892
юн [8] 俑 35
юн би 用筆 141, 146, 523, 524, 727
Юнлэгун 永樂宮 735
юн мо 用墨 146
Юннинсы 永寧寺 186
Юнсиньсы 永欣寺 826
Юн-тай му 永泰墓 **890**
Юнхэгун 永和宮 181, 182
юн цзинь 用勁 776
юн цзу сян бэй 背 341
юн цзы ба фа 永字八法 123, **892**
Юнцзя 永嘉 706
Юн-цин ванфу 永慶王府 181
юнчжун 甬鐘 243
Юнъаньсы 永安寺 520
юнь[1] 運 138, 159
юнь [3] 韻 137, 138, 139, 159, 172, 766, 773, 802, 894
юнь-бай 韵白 773
юнь вань 運腕 523, 524
юнь-вэнь 雲紋 33, 329, 769
Юньган (шику) 雲岡(石窟) 68, 178, 185
юнь гао цянь гу 韵高千古 173
юньдун у-шу 運動武術 432
юнь дяо ци 雲雕漆 279
юнь-лун 雲龍 577
юнь пэй 雲佩 225
Юньтайюань 45
юньу-яньай 雲霧煙靄 535, 551, 573, 658, 664, 666, 706, 712, 713, 783, 798, 821, 888
Юньхуасы 雲華寺 818
юнь цзинь 雲錦 288, 776
юньци 雲氣 577
юнь-шу 雲書 867
ю син бин 有形病 141
ю-хуа 油畫 135, 201, 204, 207, 208, 218, 512, 609, 847
юцай-хуа油菜畫 585
юэ [1] 樂 21, 330, 332, 340, 341
юэ [5] 鉞 31, 243, 244, 693
юэ [8] 越 262
юэгуан 月光 682
юэ дяо 調 803
юэ мэнь 月門 82
юэпинцян 樂平腔 364

Юэтань 月壇 65
юэ ту 月兔 292, 799
юэ-у 龠舞 340
Юэфу 樂府 342, 801–803
юэ цзин 月鏡 768
юэцзюй (1) 粵劇 **894**, 895
юэцзюй (2) 越劇 894, **895**, 896
юэ ци 越瓷 258
юэ ци 樂器 28
юэцинь 月琴 334, 774
юэ чань 月蟬 654, 799
Юэчжоу-яо 越州窯 258
Юэчжоу-яо [1] 岳州窯 258
юэячжо 月牙桌 302
я [2] 雅 160, 634
ябу 雅部 362, 367
яинь 壓印 325
я ли 壓力 524
якша 577
ян [1] 陽 35, 41, 55, 56, 78, 85, 146, 156, 172, 305, 438, 448, 466, 516, 524, 556, 638, 639, 641, 668, 671, 683, 696, 848, 892
ян [2] 羊 158
ян гуй 洋鬼 438
янгэ 秧歌 372, **896**–897
ян гэ 陽歌 334, 336, 352, 392
янгэцзюй 秧歌劇 336
ян фэн 洋風 73, **898**
Ян ци 陽氣 450, 460
ян цинь 楊琴 335, 382
Янчжоу ба гуай 揚州八怪 45, 529, 553, 586, 622, 670, 703, 711, 839, 859, **899**, 901
Яншао (вэньхуа) 仰韶(文化) 54, 247, 249, 251, 254, 462, 464, 810
ян шэн 養生 30, 40, 43, 212, 305, 450, 549, 707
янь [1] 眼 362, 747
янь [2] 言 341
янь [14] 延 295
янь [15] 硯 124
янь [16] 贗 33, 234
янь [17] 艳 361
янь вэй 雁尾 588
Янь ди Вэй мянь 颜底魏面 826
Янь ди цзя мяо бэй 颜氏家庙碑 906
яньсу ишу 艳俗藝術 216
Яньцзин 燕京 528
Янь ди цзя мяо бэй 颜氏家庙碑
янь юнь гун ян 煙雲供養 664
Яньюйлоу 煙雨樓 853
яньюй мэнлун 煙雨朦朧 666
янь юэ 宴樂 333
яо [1] 爻 134, 136
яо [2] 瑤 224
яо бань 搖板 518, 698
яогу 腰鼓 334
яо дун 窯洞 64
яо-сян 藥箱 303
яоцяньшу 摇钱树 683
Яочжоу 耀州 263
я цза-цзюй 哑雜居 343
я-у 雅舞 340
я юэ 雅樂 333, 359, 801

Указатель произведений литературы и искусства, периодических изданий и серий

Айгочжэ 愛國者 «Патриоты» 700
Айгочжэ чжи синь 愛國者之心 «Сердце патриота» 387
Айцин ваньсуй 愛情萬歲 «Да здравствует любовь» 429
Ай шэнь шоу 愛神手 «Рука Духа любви» 423
«Акциям — о'кэй!» 402
А'Кью тунчжи 阿Q 同志 «Товарищ А'Кью» 678
А'Кью чжэн чжуань 阿Q正傳 «Подлинная история А'Кью» 345, 355, 730
Алибаба юй сы ши да дао 阿裏巴巴與四十大盜 «Али-Баба и сорок разбойников» 355
«Аршин Малалан» 397
А-фэй чжэн чжуань 阿飛正傳 «Подлинная история А-фэя» 543
Бабай чжуанши 八百壯士 «Восемьсот стойких» 389, 699
Ба-ван бе цзи 霸王別姬 «Ба-ван расстается с наложницей», «Властитель прощается с наложницей», «Князь навеки прощается с наложницей» 419, 677, 678, 772, 775, 853
Бада шаньжэнь шичао 八大山人詩抄 «Поэтическое наследие отшельника (человека гор) Бада» 831
Ба и ции 八一起義 «Восстание 1 августа» 700
Бай-е-лун у 百葉龍舞 631
Бай лу ту 百鹿圖 «Сто оленей» 658
Баймао нюй 白毛女 «Седая девушка» 337, 344–345, 352, 372, 392, 414, 415, 616
Бай ма ту 百馬圖 «Сто коней» 544
Бай Фэн-си цзюйбэнь сюаньцзи白風西劇本選集 «Избранные пьесы Бай Фэн-си» 517
Байхуа шэнь чу 百花*深处* «Цветы в глубине двора» 423
Бай цзюнь ту 百駿圖 «Сто благородных скакунов» 597
Байчжифан тайши 白紙坊太獅 «Великий лев [квартала] Байчжифан» 866
Бай чжу у 白紵舞 «Танец [с] белым полотном» 348
Бай шэ чжуань 白蛇傳 «Сказание/Легенда о белой змейке» 344, 402, 731, 775
Бай юань ту 百猿圖 «Сто обезьян» 658
Бай юнь хун шу ту 白雲紅樹圖 «Белые облака красные деревья» 601
Бай янь ту 百雁圖 «Сто гусей» 658
«Бамбук в тумане на фоне далеких гор» 672
Банье гэшэн 夜半歌聲 «Песни в полночь» 779
Баньхуа 版畫 «Гравюра» 207
Баовэй Лугоуцяо 保衛盧溝橋 «Отстоим Лугоуцяо», «Защитим Лугоуцяо» 699, 759
Баовэй хэпин 保衛和平 «Защитим мир» 700
Баовэй цзуго 保衛祖國 «Защитим отечество» 616
Баовэй Шанхай 保衛上海 «Битва за Шанхай» 390
Бао фэн чжоу юй 暴風驟雨 «Ураган и ливень» 616
Баофэнъюй 暴風雨 «Буря» 779
Бао фэн юй чжун ды цигэ нюйсин 暴風雨中的七個女 «Семь женщин в бурю» 388, 730
Бао чжан дай фан лу 寶章待訪錄 «Сведения о поисках драгоценных свитков» 665
Бао шэнгун 包身工 «По найму» 718
Ба фа цзюэ 八法訣 «Тайны восьми методов» 892
«Бахчисарайский фонтан» 344
Ба цзы гэ 八字歌 «Речитатив восьми иероглифов» 721
Ба цзюнь ту 八駿圖 «Восемь благородных скакунов» 597
Ба цзюэ 八訣 «Восемь тайн» 687
Ба-цзяо хун-мэй 芭蕉紅梅 «Банан и слива» 210
Ба цянь ли лу юнь хэ юэ 八千里路雲和月 «Дорога в восемь тысяч *ли*, луна и облака» 413, 899
Ба чунь цю 霸春秋 «Весна и осень гегемона» 374
«Башня Лэйфэнта» 344
Ба юэ те 八月帖 «Манускрипт [от] восьмого месяца» 817
«Безбрежны луна и ветер» 402
«Без вины виноватые» 391, 394
«Безжизненная степь» 402
«Беседы о живописи монаха Горькая Тыква» *см.* Кугуа хэшан хуа юй-лу
«Бесприданница» 394
Би ань 彼岸 «Тот берег» 400, 404, 552
«Биджа [*чжун-цзы*] письмом брахми» 180
Би и цзань 筆意贊 «Похвала кисти» 174
Би лунь 筆論 «Рассуждения о кисти» 764
Би суй лунь 筆髓論 «Беседы о сути кисти» 888
«Битва на равнине» 771
Би фа цзи 筆法記 «Записи о приемах письма кистью», «Записи о законах кисти», «Заметки о приемах письма кистью», 25, 139, 163, 165, 727, 766
Би фу 筆賦 «Поэма о кисти» 764
Бицзи мань чжи 筆記慢志 «Заметки праздного, написанные в квартале Бицзи» 360
Би-чжоу-чжай юй тань 敝帚齋余談 «Досужие беседы из Кабинета Старой метлы» 846
Би чжэнь ту 筆陣圖 «Боевое построение кисти» 557
Бишан Ляншань 逼上梁山 «Уход в горы Ляншань» 372
Би ши лунь 筆勢論 «Рассуждения об энергопотоках кисти» 171, 837
Биюнь тянь 碧雲天 «Небо лазоревых облаков» 613
«Большая семья» 214
Большой Будда 38
Бо мо сяньжэнь ту 波墨仙人圖 «Портрет небожителя-*сянь* методом брызганной туши» 649
Ботоу 撥頭 «Патра» 333, 358
Бо у чжи 博物志 «Трактат обо всех вещах» 801
«Бриллиантовый/Блестящий Мао» 840
«Бронепоезд 14–69» 391
«Будда, выходящий из горной пещеры» 169

«Будда Шакьямуни с бодхисаттвами Манджушри и Самантабхадра» 42
Бу дуй вэньи гунцзо цзо таньхуй цзи яо 部隊文藝工作座談會紀要 «Протокол совещания по вопросам работы в области литературы и искусства в армии» 398, 567
Бу-лун у 布龍舞 «Танец с тканевым драконом» 631
Бунянь ту 步輦圖 «Поднесение дани» 902
«Буря 1 августа» 396
Бу сюй дун 不須動 «Не двигаться!» 541
Бу чжи цюсы цзай шуцзя 不知秋思在誰家 «Есть ли семья, где нет треволнений» 517
Бу шан те 卜商帖 «Манускрипт „Гадания [династии] Шан“» 687
Бэйго цзян нань 北國江南 «Юг на севере» 899
Бэй пань у 杯盤舞 «Танец [с] чашечками и тарелками» 341, 348
Бэйцзин ваньбао 北京晚報 «Вечерний Пекин» 556
Бэйцзин жибао 北京日報 «Пекин» 556
Бэйцзинжэнь 北京人 «Пекинец» 765
Бэйцин чэнши 悲情城市 «Записки печального города», «Город скорби» 390, 428, 745
Бэньмин нянь 本命年 «Год судьбы» 785
Бяньчжун уюэ 編鐘舞樂 «Музыкально-танцевальное [представление под аккомпанемент] набора колоколов» 354
Бянь чжэн 辨證 «Свидетельства в спорах» 846
Бяочжунь цаошу 標準草書 «Нормативы скорописи» 889
Вайго сицзюй 外國戲劇 «Зарубежный театр» 400
Ван Гуй юй Ли Сян-сян 王貴與李香香 «Ван Гуй и Ли Сян-сян» 392
Ван Ман цзуань вэй 王莽簒位 «Ван Ман узурпирует власть» 828
Ван фу юнь 望夫雲 «Тоска по мужу» 337
Ван Цзюэ–Ка-мэнь 旺角卡門 «Ван Цзюэ–Кармен» 543
Ван Чжао-цзюнь 王昭君 «Ван Чжао-цзюнь» 387, 765
Ван Чжэн-нань чжуань 王征南傳 «Жизнеописания Ван Чжэн-наня» 440
Ван Ши-минь сяо сян ту 王時敏小像圖 «Маленький портрет Ван Ши-миня» 526
Ван ши хуа юань 王氏化苑 «Хранилище картин семьи Ван» 726
Ван Шу гун цзи ту 王蜀宮及伎圖 «Танцовщицы во дворце правителя [царства] Шу», «Четыре красавицы» 724
Ванъян-чжунды итяо чуань 汪洋中的一條船 «Челн в бурном море» 613
Вань-ли е хо бянь» 萬曆野獲編 «Сочинение о своевольных приобретениях [в период] Ваньли [1573–1619]» 846
Вань люй инь чжун 萬綠陰中 «Посреди десяти тысяч тенистых лазоревых склонов» 582
Ваньния шушу 王伊亞叔叔 «Дядя Ваня» 387, 394, 779
Вань хо сун фэн ту 萬壑松風圖 «Сосны [на] ветру [посередине] тысяч ущелий/долин», «Сосновый ветер в ущельях», «Сосны на ветру в бескрайних долинах» 614, 783
Вань цзюй 玩具 «Развлекательные средства» 846
Вань шань ши-нюй ту 紈扇仕女圖 «Красавицы с шелковыми веерами» 829
«В безбрежных лесах и заснеженных равнинах» 396
«В двух родниках отражается луна» 445
«Веер леди Уиндермир» 387, 759, 765
«Веер молодой госпожи» 388
«Великий поход» 397
«Верблюжонок Сян-цзы» 374
«Весенние картины — обсуждение картин весенних дворцов на основе образов „Цзинь пин мэй“» 849
«Весна, похожая на нити» 214
«Ветры и громы в Поднебесной» 399
«Взывающая гора Чжишаньянь» 414
«Вишневый сад» 387, 394
«Властитель прощается с наложницей» *см.* Ба-ван бе цзи
«Власть тьмы» 387, 394
«Вместе делить горе и радость» 396
Во ай XXX 我愛XXX «Я люблю XXX» 678
Во ды фуцинь муцинь 我的父親母親 «Мои отец и мать» 421, 812
Во ды цзы во пи пин 我的自我批評 «Моя самокритика» 730
«Возвращение отца» 387
«Волшебный фонарь лотоса» 344
Вомэнь 我們 «Мы» 399, 552, 840
«Вопросы советской музыкальной эстетики» 337
«Вороны и воробьи» 413
«Ворота № 6» 393
«Воскресение» 385, 394, 730
«Восстание Союза малых мечей» 344
«Восточная коллекция» 850
«Восхваление работ Чжу Цин-шэна» 212
«Восход солнца» *см.* Жи чу
Во ху цзан лун 臥虎藏龍 «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», «Крадущийся тигр, притаившийся дракон» 425, 429, 601
Во цзэян хуа хуа-няо хуа 我怎樣畫花鳥畫 «Как я работаю в жанре „цветы-птицы“» 887
Во цюй нар нэ 我去哪兒呢 «Куда мне идти» 387
Во ши баба 我是爸爸 «Я отец» 840
«Впечатление юга пров. Аньхой № 1» 211
«Враг народа» 765
«Врата в Южное небо» 370
«Всенародная мобилизация» 390
«Всеобщая гармония» 335
«Выросшие в боях» 393
«Высочайше утвержденное полное собрание рисунков и текстов относящихся к древности и современности» 320, 322
«Выстрел» 422
Вэйнисыцзя — Guggenheim нюйши ды янтай 威尼斯假 — Guggenheim 女士的陽臺 «Каникулы в Венеции — балкон госпожи Гуггенхейм» 841
Вэй Цзинь шэнлю хуа цзань 魏晉勝流畫贊 «Славословие к картинам с изображением выдающихся личностей периода Вэй–Цзинь» 561
Вэйчэн ды нухань 圍成的努喊 «Гневный клич в осажденном городе» 389

Вэй шу 魏書 «Книга [об эпохе] Вэй» 633
Вэнь синь дяо лун 文心雕龍 «Резной дракон сердцевины изящных словес», «Резной дракон литературной мысли», «Дракон, изваянный в сердце письмен» 133, 138
Вэньсянь сянь чжи溫縣縣誌 «Историко-географическое описание уезда Вэньсянь» 720
Вэнь цзы лунь 文字論 «Рассуждения об иероглифике» 175
Вэньчжао гуань 文照關 «Застава Вэньчжао» 827
Вэнь Чэн гунчжу 文成公主 «Принцесса Вэнь Чэн» 731, 779
Вэнь юань 文園 «Сад словес» (разд. «Мин ши») 548
Вэнь юань 文苑 «Сад словесности» 743
«Гамлет» 400, 730, 786
Ганби цзы се фа 鋼筆字寫法 «Способы письма иероглифов перьевой ручкой» 581
Гань у 干舞 «Танец [со] щитом/щитами» 348
Гань-ци у 干戚舞 «Танец [со] щитами и топорами» 346
Гао Син-цзянь сицзюй цзи 高行健戲劇集 «Собрание пьес Гао Син-цзяня» 552
Гао шань лю шуй 高山流水 «Высокие горы. Текущие воды» 354
Гао шань-ся ды хуахуань 高山下的花環 «Венки под высокой горой» 694
Гао ши люй хэ ту 高士侶鶴圖 «Высокопоставленный чиновник/ чиновник высоких [помыслов] с журавлем» 655
«Гедда Габлер» 385
Го го фу жэнь ю чунь ту 虢國夫人遊春圖 «Прогулка весной знатных особ из владения Го» 814
«Голубь мира» 344
«Гора азалий» 771
«Город в долине» 394
«Городские сцены» 412
Гоцзя чжишан 國家之上 «Государство превыше всего» 699
Го юй 國語 «Государственные речи», «Речи царств» 133, 634
«Гроза» 712
Гуан И чжоу шуан цзи 廣藝舟雙楫 «„Пара весел ладьи искусств“ от [господина] Гуана» 594, 595
Гуанлин сань 廣陵散 «Вариации [на тему мелодии] „Гуанлин“»338
Гуанчжоу фучжи. Гуанчжоу чжи. Учань 廣州府志 廣州志物產 «Архив гуанчжоуской администрации. Гуанчжоуские заметки. Природные богатства и выпускаемая продукция» 834
Гуань-инь юань хэ 觀音猿鶴 «Гуань-инь, обезьяна [и] журавль» 676
Гуаньинь-янь 觀音巖 «Скала Гуаньинь» 604
Гуань пу 觀瀑 «Взирая на ливень» 713
Гуаньси 關係 «Связи» 541
Гуань сюэ пянь 觀學篇 «Главы о взглядах на обучение» 888
Гуань Хань-цин 關漢卿 «Гуань Хань-цин» 396, 731, 786
Гуань-цзы 管子 «[Трактат] Учителя Гуань [Чжуана]», «[Трактат] Учителя Гуаня» 56, 634, 636, 637
Гуаньчан сяньсин цзи 官場現形記 «Наше чиновничество» 583
Гуань шань ми сюэ ту 關山密雪圖 «Горный проход, занесенный снегом» 709
Гуань шань син люй ту 關山行圖 «Путники на горной дороге», «Путники, идущие через перевал» 558
Гуан я 廣雅 «Расширенное «[Приближение к] классике»» 134–135
Гу бо ту 古柏圖 «Старый кипарис» 544
Гу ди ван 古帝王 «Императоры и государи древности» 902
Гу ду чунь мэн 古都春夢 «Весенний сон в старом городе» 584, 701
Гуй лай-цюй си цы 歸來去兮辭 «Домой к себе» 798
Гуй лай-цюй ту 歸來去圖 «Возвращение», «Снова дома» 798
Гуйфэй цзуй цзю 貴妃醉酒 «Опьянение Янгуйфэй» 359, 678, 854
Гуйцзи кэ ши 會稽刻石 «Гравированные камни горы Гуйцзи» 790
Гуйцзы лайла 鬼子來了 «Дьяволы на пороге» 422, 785
Гуй шэнь соу шань ту 鬼神搜山圖 «Поиски духов и богов в горах» 560
Гу ле нюй чжуань 古列女傳 «Жизнеописания прославленных женщин древности» 564
Гу му хань цюань ту 古木寒泉圖 «Старые деревья [у] холодного водопада» 550
Гунгун цичэ чжань 公共汽車站 «Автобусная остановка» 400, 552
Гунжэнь у 工人舞 «Танец рабочих» 352
Гунтин хуаши Лан Ши-нин 宮廷畫師郎世甯 «Дворцовый художник Лан Ши-нин» 598
Гунчэн цзофа цзэли 工程做法則例 «Правила инженерно-строительных работ» 57
Гунь у 棍舞 «Танец [с] палкой/палками» 348
Гусян 故鄉 «Отчий край» 699
Гутань ды шэнъин 古潭的聲音 «Голос старого пруда» 387
Гу у 鼓舞 «Танец [на] барабане» 348
Гу хуа пинь лу 固畫品錄 «Предисловие к „Категориям старинной живописи“», «Заметки о категориях старинной живописи» 25, 36, 727
Гухуа пинь лу 固畫品錄 «Заметки о категориях старинной живописи» 137
Гу хуа пинь лунь 固品畫論 «Категории старинной живописи» 607
Гу цзинь шу пин 古今書評 «Обсуждение древней и современной каллиграфии» 174
Гу Чжэн-хун 顧正紅 «Гу Чжэн-хун» 387
Гу ши сы те 古詩四帖 «Четыре древних стихотворения» 815
Гуэр цзю цзу цзи 孤兒救祖記 «Сирота спасает деда» 412, 818, 841
Гэ гу яо лунь 格古要論 «Рассуждение о древности / древних образцах» 317
Гэмин цзятин 革命家庭 «Семья революционера» 719, 867
Гэнюй хун мудань 歌女紅牡丹 «Певица Красный пион» 818

Гэтянь ши чжи юэ 葛天氏之樂 «Музыка рода Гэтянь» 346
«Давняя история в южном предместье» 418
Да дэ хао 打得好 «Хорошо воюем» 838
Да-е цза цзи 大業雜記 «Разные записки [о периоде] Да-е [605–616]» 376
Да Инь 大殷 «Великая [музыка] Инь» 347
Дай бяо ню 代表女 «Женщина-депутат» 393
Дай Тан чжун син сун 大唐中興頌 «Славословие о процветании великой [династии] Тан» 906
Да Мин инсюн 大明英雄 «О героях Великой Мин» 390
Дамо ицзин лакайла 大幕已經拉開了 «Занавес уже открылся» 855
«Дамы играющие в шашки-*го*» *см.* Мо Тан жэнь шуан-лин ту
Дандай дяньин 当代電影 «Современное кино» 425
Дан жэнь бэй 黨人碑 «Памятник единомышленникам» 536
Даньби юэ 丹陛樂 «Музыка императорского двора», «Музыка алых ступеней» 336
«Дань-ся сжигает деревянное изображение Будды» 179
Дань цзянь пянь 膽劍篇 «Желчь и меч» 397, 765, 786
Даньци цзоу цянь ли 單騎走千里 «Одинокий всадник пробегает тысячи *ли*» 812
Дао дэ цзин 道德經 «Канон *дао* и *дэ*», «Канон Пути и благодати» 59, 653
Даоинь ту 導引圖 «Схема поз [гимнастики] *даоинь*» 654
«Дао любви» 850
Дао лянь ту 搗練圖 «Изготовление шелка» 814, 829
Дао у 刀舞 «Танец [с] ножами» 348
Да пипань 大批判 «Великая критика» 840
Дасюэ ди 大雪地 «Заснеженная земля» 712
Да Ся 大夏 «Великое Ся» 331
Да у у 大武舞 «Большой воинственный танец» 347
Да У 大武 «Великий Воинственный» 331
Да хо 大濩 «Великое Жертвоприношение» 331
Да хун дэнлун гаогао гуа 大紅燈籠高高掛 «Высоко висят красные фонари» 420, 812
Да цзан цзин 大藏經 (*санскр.* Трипитака) «Великая сокровищница канонов» 180, 193
Да цзинь чжи 打金枝 «Золотая ветвь» 896
Дацзи циньлюэчжэ 大擊侵略者 «Отпор агрессорам» 700
Да цзятин 大家庭 «Большая семья» 840
Да чжан 大章 «Великие гимны», «Великое совершенное» 346
Да Шао 大韶 «Великие Шао», «Великая [музыка] Шао» 346–347
Да юй ша цзя 打魚殺家 «Месть рыбака» 389, 678, 827
Да юэбин 大閱兵 «Большой военный парад» 812, 853
Да янгэ у 大秧歌舞 «Большой танец [под] песню *янгэ*» 352
«Двенадцатая ночь» 402, 896
«Девица Мао № 3» 841
«Дело об убийстве девушки на улице Гулин» 428
Де лянь хуа 蝶戀花 «Бабочка любит цветок» 802
«Деревня Саньшупин» 400
Де сян ту 耋像圖 «Портрет старика» 874
«Деяния Шакьямуни, тела преобразования Татхагаты/*жулай*» 178
Ди и ци шу 第一奇書 «Первая удивительная книга» 849
Динцзюньшань 定軍山 «Гора Динцзюнь» 411, 725, 887
Динъу бэнь 定武本 877
Диргха-агама (*санскр.*) 193
Диюй бяньсян 地獄變相 «Метаморфозы в адских землях» 731
«Для М» 210
«Добродетельная Чжао» 359
«Добряки» 400
Доло тяньши 墮落天使 «Падшие ангелы» 543
«Доминирование черного» 210
«Дон Кихот» 344
Доу Э юань 竇娥冤 «Обида Доу Э» 334, 854, 894
Дуань цяо 斷橋 «Разрушенный мост» 698
Дуань шань 斷山 «Горбатая гора» 429, 601
Ду бэй хуй ши ту 讀碑彙石圖 «Читая стелу», «Чтение стелы» 618
Ду дуань 獨斷 «Единственно верное» 289
«Дует ветер с моря» 402
Дуйюй пипинцзя ды сиван 對於批評家的希望 «Об упованиях критиков» 846
Дукоу 渡口 «Переправа» 353
Дун гуань 冬官 «Зимние чиновники/службы» (разд. «Чжоу ли») 596
Дун гун си гун 東宮西宮 «Восточный дворец, Западный дворец» 421
Дундун ды сяци 東東的夏期 «Каникулы Дундуна» 745
Дун нуань 冬暖 «Зимнее тепло» 616
Дун се си ду 東邪西毒 «Порок повсюду» 542, 543
Дун-сюань-цзы 洞玄子 «[Канон] Учителя, Проникшего в Таинственную Тьму», «Учитель, Проникший в Таинственную Тьму» 158, 847
Дунтин дуншань ту 洞庭東山圖 «Восточные горы у озера Дунтин» 821
Дунтин цю юэ 洞庭秋月 «Осенняя луна над озером Дунтин» 887
Дунтин чунь сэ 洞庭春色 «[Стихи о вине сорта] „Весенние краски горы Дунтин“» 702
Дун тянь е 東天鵝 «Восточный Лебедь» (акробатический дуэт) 410
Дун тянь шань тан ту 洞天山堂圖 «Пещерные небеса, горные залы» 537
Дунфан хуа цзань бэй 東方畫贊碑 «Панегирик в честь портрета [даосского наставника] Дунфан» 905
Дунфан хун 東方紅 «Алеет восток» 353
Дунфан Шо ши сянь тао 東方朔食仙桃 «Дунфан Шо вкушает персик бессмертия» 114
Дунхай Хуан-гун 東海黃公 «Хуан-гун из Дунхая» 357, 405
Дун цзин мэн хуа лу 東京夢華錄 «Записи грез о красоте Восточной столицы» 377
Дунцзин юэ 東京月 «Токийская луна» 402, 855

丙

Дунъу-юань 動物園 «Зоопарк» 541
Ду Фу 杜甫 «Ду Фу» 700
Ду чунь шань шу ту 讀春山圖 «Читая в весенних горах» 534
Души фэнгуан 都市風光 «Городские сцены» 412, 884
Ду шу цю лан ту 讀書秋稂圖 «Чтение среди осенней природы» 873
«Дыра» 429
Дэн Сань-му шицы сюань 鄧散木詩詞選 «Сборник стихотворений и высказываний Дэн Сань-му» 581
Дэн Ся-гу 鄧霞姑 «Дэн Ся-гу» 677, 828
Дэн тайтай хуйлай ды шихоу 鄧太太回來的時候 «Когда возвратилась тетушка Дэн» 390
Дэн шитоу чэн 登石頭城 «Поднимаюсь на каменную стену» 802
Дэ ши те 得示帖 «Манускрипт *дэ ши*» 876
Дэ шэн у 德勝舞 «Танец торжества добродетели» 351
Дяньин ды логу 電影的鑼鼓 «Набат кино» 835
Дяньин мэйсюэ 電影美學 «Эстетика кино» 835
Дянь лунь лунь вэнь 典論論文 «Рассуждения о классическом», «Трактат о классических суждениях» 138
Дянь цзян чунь 點絳唇 «Алые губы» 803
Дяньшичжай хуабао 點石齋畫報 «Иллюстрированный журнал из Кабинета прикосновения к камню» **583**
Дяо цинь чо-мин ту 調琴啜茗圖 «Игра на цине [во время] чаепития» 829
«Евгений Онегин» 397
«Егор Булычев» 394
Едянь 夜店 «Ночлежка» 391, 394, 712
Ежэнь 惡人 «Снежный человек» 400, 552
Есу Кун-цзы питоу ши Ленун 耶穌孔子披头士列侬 «Леннон лицом к лицу с Иисусом и Конфуцием», «Конфуций, Иисус Христос и Джон Леннон» 500, 855
Е цао 野草 «Дикие травы» 718
«Женитьба» (Н. Гоголь) 394
«Женитьба» (Ху Ши) 387
«Жертвы во имя весны» 345
«Жизель» 344
Жи чжи лу 日知錄 «Записи повседневных познаний» 454
Жи чу 日出 «Восход солнца» 389, 391, 394, 403, 765
«Жонглер на моноцикле» 410
Жоу пу туань 肉蒲團 «Подстилка из плоти» 848
«Жуань Лин-юй» 402
Жунсичжай ту 容膝齋圖 «Павильон Жунсичжай» 681
Жунь чжун цю юэ ши 閏中秋月詩 «Поэма об осенней луне високосного года» 825
«Журавль, выходящий из бамбуковой рощи» 676
Жэньминь жибао 人民日報 «Народная газета» 415
Жэньминь иньюэ 人民音樂 «Народная музыка» 338
Жэньминь сицюй 人民戲曲 «Народный театр» 393
Жэнь у 人舞 «Танец [простых] людей» 347
Жэ фэн 熱風 «Горячий ветер» 846
«Закат над морем» 613
«Закон охоты» 419
«Иван Грозный» 884
«Иванов» 387
«И все-таки солнце взойдет» *см.* Тайян чжаочан шэнци
И вэнь чжи 藝文志 «Трактат об искусствах и текстах» 23
«Игра в ножной мяч в сопровождении оркестра» 333
Игэ доу бу нэн шао 一個都不能少 «Ни одним меньше» 421, 812
Игэ учжэнфучжуичжэ ды ивай сыван 一個無政府主義者的意外死亡 «Случайная смерть анархиста» 678
Игэ хэ багэ 一個和八個 «Один и восемь» 419, 812
Идай цзунши 一代宗師 «Время учителя» 543
«Излом чувств» 345
«Изменение лиц» 374
И ли 儀禮 «Образцовые церемонии и [правила] благопристойности» 290
И линь фа шань 藝林伐山 «Покоряющий горы лес искусств» 846
«Иллюстрированная история китайской архитектуры» 651
«Иллюстрированный обзор истории секса в Китае» 847
Инсюн 英雄 «Герой» 421, 423, 425, 812, 813
Инсюн ды шигэ 英雄的詩歌 «Песнь о героях» 838
Ин-цзао суань-ли 營造算例 «Примеры архитектурно-строительных расчетов» 651
Ин цзао фа ши 營造法式 «Методы архитектуры», «Строительные стандарты», «Законы и образцы архитектуры и строительства» 41, 57, **589**, 650, 652
Ин цзао фа ши чжу ши 營造法式註釋 «„Методы архитектуры“ с комментарием» 652
«Инцидент с черной пушкой» 419
Инъу ту 鸚鵡圖 «Попугай» 901
Инь фу цзин 陰符經 «Канон сокрытых знаков» 574
Инь чжуань фу ши цзянь 飲饌服食箋 «Объяснение приемов питья и пищи» 468
Инь шань чжэн яо «Главное в правильном питье и питании» 468
Инь ши 印史 «История печатей» 820
Инь ши нань нюй 飲食男女 «Питие. Еда. Мужчины. Женщины» 601
Инь ши шэнь янь 飲食紳言 «Слова джэнтри о питье и еде» 468
Инь шэн 淫聲 «Фривольные мелодии» 347
Иньюэ байкэ цыдянь 音樂百科詞典 «Музыкальный энциклопедический словарь» 49
Иньюэ чуаньцзо сань-лунь 音樂創作散論 «Отдельные суждения о музыкальном творчестве» 616
Иньюэ яньцзю 音樂研究 «Музыкальные исследования» 338
И нянь нэй 一年內 «В течение года», «За один год» 390, 718
«Иосиф Сталин в стиле Джексона Поллока» 214
«Ирония судьбы» 400

Ифэнцянь 一分錢 «Монетка» 855
И цзин 易經 «Канон перемен», «Книга перемен» 55–57, 62, 67, 156, 161, 172, 638, 892
И цзинь цзин易筋經 «Канон об изменениях в мышцах» 437
Ицзян чуньшуй сяндун лю 一江春水向東流 «Весенние воды текут на восток» 413, 899
И чжоу шуан цзи 藝舟雙楫 «Пара весел ладьи искусств» 594
Ишань кэ ши 嶧山刻石 «Гравированные камни горы Ишань» 790
Ишань чжи мин 嶧山之銘 «Мемориальные надписи на горе Ишань» 790
Ишу 藝術 «Искусство» 718
Ишу 藝術 «Искусная техника», «Техничное искусство» 23
Июнцзюнь цзиньсинцюй 義勇軍進行曲 «Марш добровольцев» 680, 730
И юнь сянь син 倚雲仙杏 «Бессмертный абрикос, опирающийся на облака» 659
Кан-го юэ 康國樂 «Музыка государства Кан/Хорезма» 349
«Канон истории» *см.* Шу цзин
«Канон поэзии» *см.* Ши цзин
«Канон ритуалов» *см.* Ли цзи
Кан-си нань сюнь ту 康熙南巡圖 «Инспекционная поездка [императора] Кан-си на юг» 538, 789
Кан цзинь бин 抗金兵 «Сопротивление цзиньским войскам» 678
Кан цзиньчжи чжань 抗金之戰 «Отпор цзиньским воинам» 371
Као гун дянь 考工典 «Уложение о ремеслах» 57
Као гун цзи 考工記 «Записки об изучении ремесел» 56−57, 134, **596**, 719, 874
Каогу ту 考古圖 «Собрание древностей с иллюстрациями» 232
Као цюй 考曲 «Изучение драмы» 369
Каоянь 考驗 «Испытание» 719
«Кара — это собака» 423
«Кармен» 387
Кафэйдянь чжи е 咖啡舘之夜 «Ночь в кофейне» 730
«Квартира» 678
«Китайская любовная лирика» 850
«Китайская принцесса Турандот» 374
«Китайские сновидения» 400
«Китайские трактаты о портрете» 373
«Китайский эрос» 850
«Китайцы» 407
«Клоп» 678
«Книга Марко Поло» 625
«Книга перемен» *см.* И цзин
«Книга песен» *см.* Ши цзин
«Книга установлений» *см.* Ли цзи
«Кодекс Серафини» 213
«Конокрад» 419
«Конюх ведет лошадь из Хотана» 604
«Корсар» 344
«Красавица и чудовище» 402
«Красная, белая, черная комната» 400
«Красный двор» 396
«Красный шторм» 396
«Кровь в Черной долине» 419
«К северу от Пекина — великая Северная целина» 402
Куай сюэ ши цин те 快雪時晴帖 «Письмо после снегопада» 876
Куан е 狂夜 «Безумная ночь» 779
Куанлу ту 匡廬圖 «Горы Куанлу», «Горный пейзаж» 766
Куан лю 狂流 «Бурный поток» 718
Куанхуань чжи е 狂歡之夜 «Карнавальная/Брачная ночь» 394
Кугуа хэшан хуа юй-лу 苦瓜和尚畫語錄 «Беседы о живописи монаха Горькая тыква» 145, 860
Куйалэ ды лосо 快樂的羅索 «Счастливый разговор» 352
«Кукушка снова закуковала» 396
Ку му цянь ши ту 枯木慳石圖 «Высохшее дерево и одинокий валун» 544
Кун И-цзи «Кун И-цзи» 374
Кун Фу-цзы 孔夫子 «Конфуций» 740
Кун-цзы 孔子 «Конфуций» 412
Кун-цзы цзя юй 孔子家語 «Речи Конфуция для школы» 23
Кунцюэ дун нань фэй 孔雀東南飛 «Павлины летят на юго-восток» 896
«Куртизанки Поднебесной» 850
Ку сунь те 苦筍帖 «Терпкий побег бамбука» 748
Ку цзу мяо 哭祖廟 «Плач в храме предков» 536
Кэкоу-кэлэ 可口可樂 «Кока-кола» 840
Кэ нюй 蚵女 «Девушка среди устриц» 427, 613
Кэ ши пин юань ту 窠石平遠圖 «Прояснение осеннего неба над камнями и долинами» 554
Ланшань е сюэ цзи 狼山葉血記 «Кровь на Волчьей горе» 740
Ланъе кэ ши 琅峿刻石 «Гравированные камни горы Ланъе» 790
Ланьлин ван жу чжэнь цюй 蘭陵王入陣曲 «Ланьлинский ван вступает в бой» 333, 358
Ланьтин сюй 蘭亭序 «Предисловие к [стихам] Павильона орхидей», «Предисловие [к стихам, сочиненным] в Беседке Орхидей» (*полн. назв.* Сань юэ сань жи Ланьтин ши сюй 三月三日蘭亭詩序 — «Предисловие к стихам, [написанным в] Павильоне орхидей [во время Праздника] 3–го дня 3–го месяца») 122, 129, 701, 872, 877
Ланьтин ши 蘭亭詩 «Стихи Павильона орхидей» 877
Лань Хуа-хуа 蘭花花 «Лань Хуа-хуа» 337
Лао Цань ю цзи 老殘遊記 «Путешествие Лао Цаня» 583
Лао цзин 老井 «Старый колодец» 418, 812
Лао-цзы Дао дэ цзин 老子道德經 «[Сочинение] Лао-цзы „Дао дэ цзин“» 823
Лао-цзы Дао дэ цзин цзюань 老子道德經卷 «Свиток Лао-цзы „Дао дэ цзин“» 715
Лаоюй юань ян 牢獄鴛鴦 «Влюбленные встречаются в тюрьме» 677, 828
Лацзи чан 垃圾場 «Свалка» 541
Лацзи шань 垃圾山 «Гора мусора» 541
«Лебединое озеро» 344–345, 352
«Легенда о Белой змейке» *см.* Бай шэ чжуань

«Легенда о монастыре Шаолинь» 437
«Легендарный Дунфан Шо крадет персик в садах владычицы Си-ван-му» *см.* Дунфан Шо ши сянь тао
«Леди из Шанхая» 543
Ле нюй жэнь чжи ту 列女仁智圖 «[Иллюстрации] к разделу „гуманные и просвещенные“ [из трактата] „Жизнеописания женщин“» 564
Ле нюй чжуань 列女傳 «Предания о блестящих женщинах» 846
«Лес Конфуция» 214
«Летний пейзаж» 788
Лехо чжун юншэн 列火中永生 «Бессмертие в пламени» 867
Ле-цзы 列子 «[Трактат] Учителя Ле» (*др. назв.* Чун сюй чжэнь цзин) 405, 605
Ле-цзы юй фэн 列子禦風 «Учитель Ле, управляющий ветром» 605
Ли Бо гу фэн ши цзюань 李白古風詩卷 594
Ли Бо чжо юэ 李白捉月 «Ли Бо, берущий в руки луну» 605
Ли бу цзи 立部伎 «Представление [с музыкантами, аккомпанирующими] стоя» 349
Ли ва чжуань 李娃傳 «Сказание о красавице Ли» 896
Ли дай ди ван ту 歷代帝王圖 «Императоры и государи различных исторических эпох», «Властелины древних династий» 902, 903
Ли дай мин хуа цзи 歷代名畫記 «Записки о знаменитой живописи-графике в череде эпох», «Записи о знаменитых картинах прошлого / прошлых эпох», «Записки о знаменитых картинах», «Записи о знаменитых художниках всех времен» 135, 138, 163, 165, 565, **605**, 726, 731, 815, 818
Ли дай мин цзя сюэ шу цзин янь тань цзияо шии 歷代名家學書經驗談輯要釋義 «Высказывания о каллиграфии знаменитых мастеров с комментариями» 872
Ли жэнь син 麗人行 «Красавицы» 391, 730, 779
Ли Лянь-ин «Ли Лянь-ин» 785
Лингуандянь фу 靈光殿賦 «Ода [о] Дворце чудесного сияния» 532
Лин гу чунь юнь ту 靈穀春雲圖 «Божественное ущелье в весенних облаках» 569
Линь Дай-юй 林黛玉 «Линь Дай-юй» 355
Линь лю фу цинь 臨流撫琴 «Игра на *цине* у потока», «Игра на лютне у реки» 713
Линь-цзя пуцзы 林家鋪子 «Лавка Линя» 415, 719, 867
Линь цюань гао чжи цзи 林泉高致集 «Сборник [записок о] высоких помыслах о лесах и родниках», «О высокой сути лесов и потоков», «Заметки о высокой сути лесов и потоков», «Высокий смысл лесов и потоков» 140, 153, 164, 555
Линьчуань сы мэн 臨川四夢 «Четыре сна в Линьчуани» (*др. назв.* Юйминтан сы мэн 玉茗堂四夢 «Четыре сна из зала прекрасного чайного куста») 362
Линь ши гу вэнь 臨石鼓文 «Копии письмен на каменных барабанах» 736
Ли Сы чжуань 李斯轉 «Предании о Ли Сы» 405
Ли Сю-чэн 李秀成 «Ли Сю-чэн» 779
Ли Сю-чэн чжи сы 李秀成之死 «Смерть Ли Сю-чэна» 898
Ли Хуй-нян «Ли Хуй-нян» 397
Ли цзи 禮記 «Записки о благопристойности», «Книга установлений», «Записки о ритуале», «Книга ритуалов» 21, 23, 57, 70, 118, 290, 330, 336, 340, 634, 763
Ли Цинь-чжао «Ли Цинь-чжао» 374
Ли ши у 力士舞 «Танец силачей» 348
Ло-сюань бянь гу цзянь пу 蘿軒變古箋譜 «Комплект/Альбом отличающейся от древней художественной/почтовой бумаги Ло-сюаня» 760
Ло ся гу у ту 落霞孤鶩圖 «Закатная дымка, одинокая утка» 724
Ло шэнь ту 洛神圖 «Фея реки Ло», «Божество реки Ло» 345, 561, 562, 564
Ло шэнь у 洛神舞 «Танец божества [реки] Ло» 345, 352
Ло шэнь фу 洛神賦 «Ода о божестве/фее реки Ло» 562, 877
Лоян цяо бэй 洛阳桥碑 762
Лу 路 «Дорога» 412, 613
Луань чжун 亂鐘 «Набат» 730
Луань ши нань нюй 亂時男女 «Беспокойное время господ и дам» 390
Лу Бань цзин 魯班經 «Книга Лу Баня» 297
Лугоуцяо юэ 盧溝橋月 «Предрассветное лунное сияние над мостом Лугоуцяо» 625
Лун-дэн у 龍燈舞 «Танец с драконом-светильником» 638
Лунмэнь кэчжань 龍門客棧 «Корчма у Драконьих врат» 759
Лунсу цзяо минь 龍宿郊民 «Простолюдины в предместьях Лунсу» 580
Лунсюйгоу 龍鬚溝 «Канал Драконова уса» 393
Лунь хуа 論畫 «О живописи» 561
Лунь цаошу те 論草書帖 «Манускрипт „Рассуждения о скорописи“» 715
Лунь цзо цюй ишу 論作曲的藝術 «Суждения об искусстве композиции» 617
Лунь чжуань 論篆 «Беседы о почерке *чжуань*» 620
Лунь шу те 論書帖 «Рассуждения о каллиграфии» 751, 838
Лунь шу хуа фа 論書畫法 «Рассуждения о законах каллиграфии и живописи» 574
Лунь юй 論語 «Суждения и беседы», «Рассуждения и речения», «Теоретические речи» 23, 801
Лу хуа хань янь 蘆花寒雁 «Замерзшие гуси [среди] тростника» 737
«Лучший в Поднебесной» 401–402
Лушань пубу 廬山瀑布 «Горы Лушань в брызгах водопада» 887
Лушань ту 廬山圖 «Горы Лушань» 565
Лу янь ту 蘆雁圖 «Дикий гусь [и] тростник» 793
Лэй Фэн «Лэй Фэн» 416
Лэйюй 雷雨 «Гроза» 345, 389, 394, 765, 828
Лэ у байси ту 樂舞百戲圖 «Музыкальные и танцевальные представления» 533
Лю дай у 六代舞 «Танцы шести эпох» 347

Люй ли чжи 律曆致 «Записи о звукоряде-*люй* [*1*] и календаре» 633, 640
Люй люй цзинъи 律呂精義 «Тонкости науки о звукоряде», «Сущностный смысл [звукоряда] *люй люй*» 335
Люй люй цзин и вай пянь 律呂精義外扁 «Внешние главы [трактата] „Сущностный смысл [звукоряда] *люй люй*“» 351
Люй ма 縷麻 «Полотняная повязка» 677, 828
Люй цзинь сян 縷金相 «Ящик с золотыми узорами» 536
Люй ча 綠茶 «Зеленый чай» 785
Люй-ши чунь цю 呂氏春秋 «Вёсны и осени господина Люя» 56, 104. 332, 634, 636
Лю минь ту 流民圖 «Беженцы» 372, 785
Лю Ху-лань 劉胡蘭 «Лю Ху-лань» 337 392
Лю-цзу по цзин ту 六祖破經圖 «Шестой патриарх, разрывающий [свиток] канона» 179, 649
Лю-цзу цзе чжу ту 六祖截竹圖 «Шестой патриарх расщепляет бамбук» 649
Лю шу чжэн э 六書正訛 «Исправление ошибок шести [категорий] письма» 761
Лянмянь жэнь 兩面人 «Двуличие» 899
Лянчжоу у 涼州舞 «Танец Лянчжоу» 349
Лян Шань-бо юй Чжу Ин-тай 梁山伯與祝英臺 «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай» 337, 345, 427, 616, 775, 896
Лянь ай ды синю 戀愛的犀牛 «Влюбленный носорог» 678
Ляньлянь фэнчэн 戀戀風塵 «Пыль на ветру» 745
Лянь сян си се 蓮香戲鞋 «Лянь-сян играет башмачком» 384
Май-и 賣藝 «Бродячий цирк», «Жонглер» 407
Май ли жэнь 賣梨人 «Продавец груш» 759
«Макбет» 391, 712
Макэсы миши 馬克思密事 «Тайная история Маркса» 855
Малилянь Мэнло 瑪麗蓮夢露 «Мэрилин Монро» 840
Малу тяньши 馬路天使 «Уличные ангелы» 412, 884
Ма-лун у 麻龍舞 «Танец конопляного дракона» 632
Мамэнь цзяошоу 馬門教授 «Профессор Мамлок» 391, 778
Ман-ман Миньцзян пань 茫茫閩江畔 «Необозримые просторы берегов Миньцзян» 210
Маньхуа сюанькань 漫畫選刊 «Избранные карикатуры» 207
Маньчэн цзинь дай хуанцзинь цзя «Весь город в желтых лепестках как в латах золотых» 423, 812
Мао сяоцзе 毛小姐 «Мисс Мао» 841
Мао тин сун лай 茅亭松籟 «Хижина, крытая тростником, [среди] сосен» 821
Мао у 旄舞 «Танец [с] бычьими хвостами» 347
Мао Цзэ-дун 毛澤東 «Мао Цзэ-дун» 840
Мао Цзэ-дун чжуань 毛澤東傳 «Истории о Мао Цзэ-дуне» 402
«Мать» 718, 730
Мацюэ юй сяохай 麻雀於小孩 «Воробей и малыш» 392
Ма цянь по шуй 馬前破水 «Расплескать воду перед конем» 536
«Медведь» 394
«Мелодия возвращения весны» 390
«Мертвые души» 779
«Месяц в деревне» 387
«Мещане» 718
«Мещанин во дворянстве» 394
Ми/би шу ши чжун 秘書十種 «Десять тайных книг» 849
Мигун 迷宮 «Лабиринт» 678
Мими чжи инь 靡靡之音 «Низменные звуки» 347
Минлян ды тянь 明亮的天 «Ясный день» 765, 786
Мин синь цзянь 明心鑒 «Зеркало просветленного духа» 363–364
Мин-хуан син Шу-го ту 明皇辛蜀國圖 «[Император] Мин-хуан осчастливил [своим приездом] царство Шу», «Путешествие императора Мин-хуана в Шу» 613, 617
Мин ши 明史 «История [династии] Мин» 548, 723, 833, 873
Миньцзу миньцзянь иньюэ сань-лунь 民族民間音樂散論 «Отдельные суждения о национальной народной музыке» 616, 617
Миньцзу цзефан цзяосянцюй 民族解放交響曲 «Симфония „Национальное освобождение“» 714
Мин ю чжи сы 名優之死 «Смерть знаменитого актера» 387, 389, 730
Мин юэ чу чжао жэнь 明月初照人 «Яркая луна впервые осветила человека» 517
Ми Сянъян чжи линь 米襄陽誌林 «Лес записей о Ми [из] Сянъяна» 663
Модай хуанхоу 末代皇后 «Последняя императрица» 785
«Мои черничные ночи» 543
«Молодая гвардия» 397, 712
Мо мэй ту 墨梅圖 «Изображение сливы тушью» 670
«Морская душа» 415
«Московский характер» 394
Мо Тан жэнь шуан-лин ту 摹唐人雙陵圖 «Подражание „парным холмам“ [в настольной игре] людей [эпохи] Тан» 829
Моу линь цзя цюй 茂林佳趣 «Упиваясь красотою кущи деревьев» 713
Мофанчжэ 模仿者 «Подражатели» 552
Мо хуа цэ 墨花冊 «Цветы, [нарисованные] тушью» 854
Мо цзин 墨經 «Моистский канон» 133, 379
Мо-цзы 墨子 «[Книга] Учителя Мо» 133
Мо чжу 墨竹 «Бамбук монохромной тушью» 738
Мо чжу по ши ту 墨竹坡石圖 «Бамбук и покатый камень» 738
Мо чжу пу 墨竹譜 «Каталог/Книга [живописи] бамбука тушью» 672
Мо чжу ту 墨竹圖 «Бамбук, [нарисованный] тушью», «Изображение бамбука тушью» 672
Мо чжу ши ту 墨竹石圖 «Бамбук [и] камни» 551, 672
Мо шан сан 陌上桑 «Туты на меже» 795
Мо ши 墨史 «История туши» 665

Му Гуй-ин гуашуай 穆桂英掛帥 «Му Гуй-ин ведет войска» 372
Муданьтин 牡丹亭 «Пионовая беседка» 335, 355, 362–363, 374, 775
Мудань ту 牡丹圖 «Пионы» 799
«Музыканты на верблюде» 260
«Мулен руж» 850
Мулянь цзю му 目連救母 «Мулянь спасает мать» 359, 367
Мумажэнь 牧馬人 «Табунщик» 417, 694
Му ма ту 牧馬圖 «Выпас лошадей» 742
Му фан ту 牧放圖 «Табун на выпасе» 544, 604
Му цзин 木經 «Книга дерева» 297
Му-ян ай-гэ 牧羊哀歌 «Пастушья элегия» 616
«Мы, нижеподписавшиеся» 400
Мэй пу 梅譜 «Каталог/Книга о [живописи цветущей] сливы» 669
Мэйхуа си шэнь пу 梅花喜神譜 «Каталог/Книга о [живописи] цветов сливы [вызывающих состояние] радостной духовности» 669
Мэй хуа ту 梅花圖 «Цветы сливы» 899
Мэй хуа фу 梅花賦 «Ода [о] цветущей сливе» 668
Мэйхуа цзю 梅花酒 «Вино из сливы *мэйхуа*» 334
Мэй ши си фу ту 梅石溪鳧圖 «Дикая слива, камни, ручей и утки», «Утки, скалы и *мэйхуа*» 659
Мэйшу 美術 «Изобразительное искусство» 207
Мэйшу цуншу 美術叢書 «Живопись» 749
Мэйшу яньцзю 美術研究 «Исследования по изобразительному искусству» 207
Мэй ю 梅雨 «Сливовый дождь» 388, 730
Мэйюань син 梅園行 «Сливовый сад» 337
Мэнгу у 蒙古舞 «Монгольский танец» 352
Мэн лун го цзян 猛龍過江 «Свирепый дракон пересекает реку» 613
Мэн минцзы 蒙名字 «Монгольское имя» 345
Мэн-цзы 孟子 «[Трактат] Учителя Мэна» 23, 118
Мяньбао 麵包 «Хлеб» 392
Мяньцзюй 面具 «Маски» 840
«На дне» 391, 394, 712
Наньго 南國 «Южная страна» 730
Нань гуй 南歸 «Возвращение на юг» 387
Нанькэ цзи 南柯記 «Сон о Нанькэ» 362
Нань минь цюй 難民曲 «Беженцы» 372
Нань сюнь ту 南巡 圖 «Инспекционная поездка на юг» 538
Наньфан цзайцзянь наньфан 南方再見南方 «Прощай, Юг, прощай» 745
Наньфу наньци 難夫難妻 «Брачные осложнения» 414, 818, 841
Нань цзяо ту 南郊圖 «Южное предместье», «Южное предместное святилище» 818
Нао тянь гун 鬧天宮 «Переполох в небесном дворце» 343
Нао хай 腦海 «[Бескрайнее] море сознания» 541
«На реке Сунгари» *см.* Сунхуацзян шан
«Наслаждение осенним ветерком» 208
«Незаконченный шедевр» 387
«Не на своем месте» 419
Не хай болань 涅海波瀾 «Смятение в грешном мире» 677
Нилохэ нюйэр 尼羅河女兒 «Дочь Нила» 745
«Нирвана Гоу Эр-е» 400
Ни чан юй и у 霓裳羽衣舞 «Танец в радужных юбках и одеждах из перьев» 343
Ни чан юй и цюй 霓裳羽衣曲 «Мелодия радужных юбок и одежд из перьев» 343
Нишан цюй 霓裳曲 «Платье из радужных перьев» 359
«Нищий Со» 543
«Новая дама с камелиями» 371
«Нора» 765
«Ночлежка» *см.* Е дянь
«Ночная пирушка» 167
«Ночной дождь в горах Башань» 417
Нунминь у 農民舞 «Танец крестьян» 352
Нунцунь саньбу цюй 農村三部曲 «Сельская трилогия» 759
«Нынешняя молодежь» 402
Нюйлань ухао 女籃五號 «Баскетболистка № 5» 694
Нюйсин саньбуцзюй 女性三部劇 «Женская трилогия» 6, 517
Нюй ши чжэнь (ту) 女史箴(圖) «Картины к [трактату] „Наставления женщинам [основанные на прецедентах] истории“», «Наставления придворным дамам» 561, 562
Нюй юй ешоу 女與野獸 «Девушка и чудовище» 840
Нянь-ну цзяо 念奴嬌 «Изящество Нянь-ну» 802
Няо жэнь 鳥人 «Птичники» 556
«О, учитель, учитель» 399
«Обезьяна с детенышем» 676
«Обновление» 390
«Обрывки тумана» 390
«О достоинствах и недостатках кисти» 138, 141
«Ожидание» 400
«Оптимистическая трагедия» 712
«Опьянение Ян-гуйфэй» 775
«Осенняя сцена» 901
«Отелло» 385
«Отец» 214
Оу сян гуань цзи 甌香館集 «Записки [из] Кабинета вэньчжоуских ароматов» 893
«Очерк истории гравюры» 849
«Павел Корчагин» 394, 779
Пай сюн у 拍胸舞 «Танец [с] битьем [себя в] грудь» 348
Пань гу у 盤鼓舞 «Танец [на] плоском барабане» 348
Паньни чжи хоу 叛逆之後 «Потомки национального предателя» 389
Пань Цзинь-лянь 潘金蓮 «Пань Цзинь-лянь» 374, 387, 828
Пао люй 跑驢 «Бегущий ослик» 353
«Партитура о чистых сердцах» 399
«Парусники на реке, дворцовые постройки среди деревьев» 613
«Патриарх и тигр» 180, 675
«Пер Гюнт» 712
«Перед лицом нового» 393
«Переполох в небесном дворце» 775
«Переулок Голар» 402
«Песнь степей» 397
«Песня рыбаков» 412

«Пигмалион» 391
«Пик желтых цветов» 779
Пин ань, Фэн жу, Фэн цзюй сань те 平安何如奉橘三帖 «Манускрипт [с] тремя [письмами]: Пин ань, Фэн жу [и] Фэн цзюй» 876
Пинфэн хоу 屏風後 «За ширмой» 387
Пин чжи те 評紙帖 «Экспертиза бумаги» 665
Пин ша ло янь 平沙落雁 «Садящиеся дикие гуси», «Гуси, опускающиеся на ровный песок» 676
Пиньминь цаньцзюй 貧民慘劇 «Трагедия бедноты» 759
Пипа цзи 琵琶記 «Лютня» 828
«Письмо с петушиными перьями» 415
«Пламя Парижа» 344
«Плоды просвещения» 387
«Повесть света и тьмы» 428
«Под пурпурными стягами» (Чжэнхун ци ся 正紅旗下) 401–402
«Под крышами Шанхая» *см.* «Шанхай янь ся»
«Под сенью акаций» 397
«Покорим драконов и тигров» 396
Полань ванго цан ши 破爛亡國慘史 «Скорбь о гибели Польши» 536
Поломэнь цюй 婆羅門曲 «Мелодия брахмана» 343
«Портрет каллиграфа» 121
«Почтенный Ма» 214
По-шуй-лун у 潑水龍舞 «Танец дракона, обливаемого водой» 632
«Поэма о красном листе» 795
«Поэма о покинутой жене» 795
«Поэт Ли Бо, декламирующий стихи» 649
«Поэт на горе» 873
«Предложение» 394
«Председатель Мао с нами» 840
«Прекрасная А-мэй» 402
«Прекрасный облик повергающих царство красавиц разных династий» 114
«Приключение всадника у стены» 373
«Примирение полководца и первого министра» 775
«Продавщица» 396
«Профессор Мамлок» *см.* Мамэнь цзяошоу
«Прошлым летом в Чулимске» 400
«Пустошь» 389, 402
«Пять красных облаков» 344
«Разжалование Хай Жуя» *см.* Хай Жуй ба гуань
«Разум и чувство» («Sense and Sensibility») 429, 601
«Разъяснения изображений [приемов] *тай цзи цюань*» 722
«Ревизор» 387, 391, 394, 779
«Романтическая сюита *янгэ*» 402
«Ромео и Джульетта» 389, 394, 345, 730, 786
«Русские люди» 391
«Русский вопрос» 394
«Рычи Китай!» 403
«Рябь в стоячей воде» 374
«Рядовые» 400
Сай Цзинь-хуа 賽金花 «Сай Цзинь-хуа» 389, 778
Сайшан фэнъюнь 塞上風雲 «Бури над крепостью» 899
«Саломея» 387, 730
Сань бо ту 三柏圖 «Три кипариса» 873
Саньго яньи 三國演義 «Троецарствие», «Пространное повествование о трех государствах» 266, 364, 367, 411, 435, 685, 773, 775, 808
Саньгэ модэн нюйсин 三個摩登女性 «Три современные женщины» 584
Сань да Чжуцзячжуан 三打祝家莊 «Три удара по Чжуцзячжуану» 372
Сань жэнь син 三人行 «Песнь о троих» 899
Сань куай гэби 三塊國幣 «Банкнот в три юаня» 390
Сань ли ту 三禮圖 «Рисунки к Трем [каноническим книгам по] ритуалу» 290
Сань-луань те 喪亂帖 «Манускрипт Сань-луань»
Сань ма ту 三馬圖 «Три коня» 544
Сань ма 三罵 «Три проклятия» 536
Сань си тан фа те 三希堂法帖 «Собрание прописей из „Зала трех раритетов“» 837
Санься хао жэнь 三峽好人 «Добрый человек из Санься» 423
Сань цай ту хуй 三才圖會 «Собрание иллюстраций, [представляющих] три сферы [Небо–Земля–Человек]», «Собрание иллюстраций, [изображающих Великую] триаду [— Небо, Землю и Человека]» 290, 297
Сань цзан 三藏 «Три сокровищницы» *см.* Да цзан цзин
Сань цянь сань бай сань ши сань 三千三百三十三 «3333» 536
Саньча коу 三叉口 «На перекрестке трех дорог» 343
Сань-чан лян-дуань чжай инь цуй 三長兩短齋印存 «Три достоинства и два недостатка хранения печатей в кабинете» 581
Сань ши лю фа 三十六法 «Тридцать шесть норм», «Тридцать шесть правил [Оуян Сюня]» 687
Сань ши ци ши синь хуй лунь «Суждения относительно собрания свидетельств о 37 приемах/формах» 721
Сань-ши-эр сян цзин 三十二相經 «Сутра о признаках», «Сутра о тридцати двух [иконических] признаках»193
«Сбор чая и ловля бабочек» 344
«Свежий ветер» 214
«Сверкающая красная звезда» 415–416
Се-гун цзи 謝公屐 «Туфли князя Се» 355
«Сексуальная жизнь в древнем Китае» 849
«Сесть не в ту телегу» 401–402
Се сян би цзюэ 寫像必訣 «О портрете» 473
Сехэ июань 協和醫院系列 «Госпиталь» 840
Се ци юй-шу ши 謝賜禦書詩 «Благодарственные стихи об удостаивании императорским письмом» 762
Се чжэнь ми/би цзюэ 寫真秘訣 «Трактат о портрете» 473
Се шэн чжэнь цинь 寫生珍禽 «Наброски редкостных птиц» 753
Се Яо-хуань 謝瑤環 «Се Яо-хуань» 397, 731
Си ван Чанъань 西望長安 «Гляжу на запад на Чанъань», «С запада гляжу на Чанъань» 394–395
Сиван 希望 «Надежда» 352

Сигуа 西瓜 «Арбуз» 840
Си и гэ 洗衣歌 «Песня о постиранной одежде» 353
Си лу е я 溪蘆耶鴨 «Утки в камышах» 753
Си Лян цзи 西涼伎 «Искусства Западного Лян» 406
Си лян юэ 西涼樂 «Музыка Западного Лян» 349
Си ма 繫馬 «Конь на привязи», «Скакун» 587
Симэн жэньшэн 戲夢人生 «Сон театра жизнь человека» 428, 745
Син 刑 «Казнь» 699
«Синие кони на красной траве» 400
Син-кай цзы шу ши 行楷自書詩 «Стихи в собственной каллиграфии [смешанным почерком] *синкай*» 819
Синсин хуа чжань 星星畫展 «Звезды» 214
Синь мэйшу 新美術 «Новое изобразительное искусство» 207
Синь нюйэр 新女兒 «Новая женщина» 412, 584
Синь фан 心防 «Психологическая оборона» 390
Синьхуа жибао新華日報 718
Синь циннянь 新青年 «Новая молодежь» 370, 385, 386
Синь эрнюй инсюн чжуань 新兒女英雄傳 «Новая биография героических сынов и дочерей» 730
Синь юэ фу 新樂府 «Новые юэфу» 406
Си сян цзи 西廂記 «Западный флигель», «Записки о Западном флигеле» 266, 370–371, 685, 731, 775, 808, 894, 896
Ситянь 西天 «Западный рай» 179
Сиху ши цзин 西湖十景 «Десять видов озера Сиху» 684
Си цзин фу 西京賦 «Ода Западной столице» 341, 379, 405
Си цзин цза цзи 西京雜記 «Разные записки о Западной столице» 379, 405
Сицзюй бао 戲劇報 «Вестник театра» 393
Сицзюй синьвэнь 戲劇新聞 «Театральные новости» 699
Сицзюй чуньцю 戲劇春秋 «Вёсны и осени театра», «Летопись театра» 390, 699
Сицзюй 戲劇 «Театр» 386
Си цы чжуань 繫詞轉 «Предание привязанных афоризмов» 161
Си шань гао и ту 溪山高逸圖 «Возвышенное уединение [среди] потоков и гор» 534
Си шань син люй ту 溪山行圖 «Путники среди гор и ручьев» 738
Си шань сяо шу 溪山箫書 «Река, гора, [звук] флейты, каллиграфия» 213
Сишань цзи ю ту 西山紀遊圖 «Странствование [по] Западным горам» 873
Си шань цзянь жо ту 溪山蔺若圖 «Потоки, горы и вьющиеся растения» 783
Си шань цин юань ту 溪山清遠圖 «Ясные дали потоков и гор», «Далекие ясные виды над потоками и горами» 712
Си Ши 西施 «Си Ши» 677
Си-ши у 西施舞 «Танец Си-ши» 352
Си ю цзи 西遊記 «Путешествие на Запад» 364, 367, 685, 771
Си янь 喜宴 «Свадебный банкет» 429, 601
«Словарь китайских символов» 157
«С лютней по дорогам» 730
«Снег в июне» 775
«Сон в Красном тереме» *см.* Хун лоу мэн
«Соседи» 404
Соу шуюань 搜書院 «Обыск в школе» 895
«Спящая красавица» 344
«Ступая в пустоте» 815
«Суда Китайской империи» 530
Суй си цзюй инь ши пу 隨息居飲食譜 «Каталог питья и еды для находящегося на отдыхе» 468
Суй хань сань ю ту 歲寒三友圖 «Изображение трех друзей холодного [окончания] года» 670
Суй чжао ту 歲朝圖 «Первый день Нового года» 682
Суй шу 隋書 «История [династии] Суй», «Книга [об эпохе] Суй 376, 633, 643, 646
Сун мэн вань цуй ту 松夢晚翠圖 «Спящие сосны в вечерней бирюзе» 601
Сун си хэн ди ту 松溪横笛圖 «Играя на флейте в сосновой долине» 795
Сун ся гуань цюань ту松下觀泉圖 «[Сидя] под соснами любуются родником» 549
Сун фэн гэ ши цзюань 松風閣詩卷 «Свиток стихов о палате „Сосны на ветру“» 751
Сунхуацзян шан 松花江上 «На реке Сунгари» 413, 779
Сун цзы Тянь-ван ту 送子天王圖 «Небесный царь, ниспосылающий ребенка», «Тянь-ван с ребенком на руках» 732
«Сун Цин-лин в Шанхае» 374
Сун-чао мин-хуа пин 宋朝名畫評 «Оценки прославленных живописных [произведений] династии Сун» 560, 566, 816
Сун ши лу 鬆飾録 «Записки о декоре» 297
Сун ши ту 松石圖 «Сосны и камни» 544
Сун ши-цзы 送獅子 «Ниспослание [блага на] льва» 866
Сун-ши цзя чуань тай цзи гун юань лю чжи пай лунь 宋氏家傳太極功源流支派論 «Суждения об истоках мастерства направления Великого предела, передаваемого в семье господина Суна» 721
Сун-ши ян шэн бу 宋氏養生部 «Свод рода Сун / господина Суна о пестовании / вскармливании жизни» 468
Сун шу 宋書 «История [династии Лю] Сун», «Книга [об эпохе] Сун» 633
Сун Юань сицюй као 宋元戲曲考 «Изучение театра периодов Сун и Юань» 369
Сун Юань сицюй ши 宋元戲曲史 «История театра периодов Сун и Юань» 369
Су-нюй цзин 素女經 «Канон Чистой девы» 847
Сучжоу ехуа 蘇州夜話 «Ночной разговор в Сучжоу» 387, 730
Су Чжун-лан «Су Чжун-лан» 358
Су Ши Хайцай ши цзюань 蘇軾海菜詩卷 «Свиток со стихотворением Су Ши „Морская капуста“» 715
Сы гэ 四格 «Четыре класса» 165
Сы и юэ 四夷樂 «Музыка варваров [всех] четырех [стран света]» 351

Сы ку цюань шу цзун му 四庫全書總目 «Аннотированный сводный каталог всех книг по четырем разделам» 544
Сы лан тань му 四郎探母 «Четвертый сын навещает мать» 887
Сы лу хуа юй 絲路花雨 «Цветочный дождь [на] Шелковом пути» 354
Сы мэй ту 四梅圖 «Четыре сливовых [дерева]» 669
«Сырое и вареное» 162
Сы фань 思凡 «Думы об обыденном» 678
Сы цин 四清 «Четыре чистейших» 672
Сюаньмяогуань чун-сю сань мэнь цзи 玄妙觀重修三門記 «Запись о ремонте трех врат [монастыря],„Обитель сокровенного“» 823
Сюань-хэ пу 宣和譜 «Сводный каталог [императорской коллекции периода правления под девизом] Сюань-хэ» 663, 665, 824
Сюань-хэ хуа пу 宣和畫譜 «Каталог живописи [периода правления под девизом] Сюань-хэ», «Каталог живописной [коллекции периода под девизом правления] Сюань-хэ» 156, 544, 618, 663, 667–669, 672. 709, 711, 753, 757, 792, 818, 824
Сюань-хэ шу пу 宣和書譜 «Каллиграфические анналы», «Каталог каллиграфической коллекции [периода правления под девизом] Сюань-хэ» 665, 824
Сюань-ши бяо 宣示表 «Мемориальная плита Сюань-ши» 837
Сю е сюань ту 秀野軒圖 «Домик [среди] ароматной пустоши» 822
«Сюита из 18 частей для флейты *хучцзя*» 338
Сюй и це цзин инь и «Продолжение „Звучаний и смыслов всех сутр/канонов“» 341
Сюй хуа [лу] пинь 續畫[錄]品 «О категориях живописи» 164
Сюн мэй кай хуан 兄妹開荒 «Брат и сестра поднимают целину» 336
Сюнь-цзы 荀子 «[Трактат] Учителя Сюнь-[Куана]» 468
Сюнь чжао наньцзыхань 尋找男子漢 «Ищу настоящего мужчину» 400, 855
Сюсян сяошо 繡像小說 «Иллюстрированная проза» 583
Сю у 袖舞 «Танец рукавов» 347
Сюэ лэй бэй 血淚碑 «Стела горючих слез» 371
Сюэ мэй ту 雪梅圖 «[Ветви] сливы [под] снегом» 669
Сюэ тан кэ хуа ту 雪唐客話圖 «Беседа гостей в зале [занесенном] снегом» 712
Сюэ ту 雪圖 «Снег» 658, 659
Сюэ цзин хань линь ту 雪景寒林圖 «Заснеженный лес» 738, 739
Сюэ цзи цзян син ту» 雪霽江行圖 «На реке после прекращения снегопада» 816
Сюэ чжи гэ 雪之歌 «Пение снега» 210
Сюэ чжун син 雪中行 «Сквозь снег» 210
Сюэ шань ту 雪山圖 «Заснеженные горы», «В заснеженных горах» 658
Сюэюань да цзятин 血緣大家庭 «Связанная кровными узами большая семья» 840
Сюэ янь чжань дао ту 雪岩棧道圖 «Дорога в заснеженных горах» 569
Сямэнь цзы чан 廈門自唱 «Сямэнь/Амой запевает/восстает» 616
Сян у 象舞 «Танец слонов» 347
Сян-хо-лун у 香火龍舞 632
Сян цзимао и ян фэй 象雞毛一樣飛 «Летят, как куриные перья» 678
Сян цзюнь Сян фу-жэнь ту 湘君湘夫人圖 «Владычица [реки] Сян и госпожа [реки] Сян» 549
Сянь ди ту 獻地圖 «Пожалование земель» 536
Сяньлинь сао 祥林嫂 «Невестка Сянлинь» 895
Сянь цин оу цзи 閒情偶寄 «Случайное пристанище для праздных дум/чувств» 364, 468
Сяньчи 咸池 «Пруд Сянь» 330
Сянь шань лоу гэ ту 仙山樓閣圖 «Башни и палаты в горах бессмертных» 817
Сянь шэнь шо фа 獻身說法 «Убеждать своим примером» 536
Сянюй 俠女 «Рыцарша», «Воительница» 428, 759
Сян янь цзе и 鄉言解頤 «Сельские речи с улыбкой» 681
Сяо Би ды гуши 小畢的故事 «Рассказ о маленьком Би» 745
Сяо ваньи 小玩意 «Игрушка» 584, 701
Сяо лю у 小六舞 «Малые шесть танцев» 347
Сяо Сян бай юнь 瀟湘白雲 «Белые облака [над реками] Сяо и Сян» 666
Сяо Сян ба цзин 瀟湘八景 «Восемь видов рек Сяо и Сян 676, 888
Сяо Сян ту 瀟湘圖 «Реки Сяо и Сян», «Виды рек Сяо и Сян» 580
Сяо Сян ци гуань 瀟湘奇觀 «Дивный вид [рек] Сяо и Сян» 666, 667
Сяо хуа 小花 «Цветочек» 417
Сяо чэн чжи чунь 小城之春 «Весна в городке» 413
Сяо эр хэй цзе хунь 小二黑結婚 «Женитьба маленького Эр-хэя» 397
Ся цзин шань коу дай ду ту 夏景山口待渡圖 «В ожидании парома на дороге в горах, [залитых] летним светом», «Летний пейзаж, в ожидании переправы у горного перевала» 580
Ся шань ту 夏山圖 «Летние горы» 580
Ся шу те 夏熟帖 «Манускрипт [письма о] летней жаре» 897
Та гэ ту 踏歌圖 «Пляски и песни», «Песни в честь урожая» 658, 750
«Таинственный/темный феникс» 345
«Тайный умысел красотки» 403
«Тайны китайского секса» 850
Тай-пин гуан цзи 太平廣記 «Обширные записки [периода] Тай пин», «Обширные записи [годов под девизом правления] Тай-пин» 376, 560
Тайпинтяньго чунь цю 太平天國春秋 «Весна и осень Тайпинского государства» 390
Тай цзи цюань лунь 太極拳論 «Суждения о кулачном [искусстве] Великого предела» 722
Тай цзи цюань пу 太極拳譜 «Анналы кулачного [искусства] Великого предала» 722
Тайшань кэ ши 泰山刻石 «Гравированные камни горы Тайшань» 790

Тайян 太阳 «Солнце» 541
Тайян чжаочан шэнци 太阳照常升起 «И все-таки солнце взойдет» 422, 785
«Там, где царило безмолвие» 399
Тангэ 探戈 «Танго» 541
Танди чжи хуа 棠棣之花 «Цветы дикой вишни» 390
Тан сэн Хуай-су чжуань 唐僧懷素傳 «Биография танского монаха Хуай-су» 747
Тан-чао мин хуа лу 唐朝名畫錄 «Записи о прославленных картинах/живописцах династии Тан», «Заметки о знаменитых картинах/художниках периода Тан» 165, 544, 742, 743, 814, 829, 902
Тань шуфа 談書法 «Беседы о каллиграфии» 872
Таохуа шань 桃花扇 «Веер с персиковыми цветами» 403, 786
Тао шо 陶說 «Слово о фарфоре» 246
Тао юань 桃源 «Персиковый источник» 795
Тао юань сянь цзин ту 桃源仙境圖 «Персиковый источник [в] краю бессмертных» 795
Тао юань ци юань 桃園奇冤 «Неслыханная обида в персиковом саду» 384
Телу шао-бин 鐵路哨兵 «Дозор на железной дороге» 353
«Тени глубокого сна» 84
«Теплый солнечный день» 765
«Терракотовая армия» 242
«Террористы» 428
«Ткачи» 765
«Толкающая рука» 429
«Тот, кто получает пощечины» 391
Тоусян 頭像 «Портрет» 541
«Травиата» 397
«Три вершины» 214
Трипитака *см.* Да цзан цзин
«Три сестры» 394
«Троецарствие» *см.* Саньго яньи
«Тройная развилка» 773, 775
Туди 土地 «Земля» 867
Туйбянь 蛻變 «Обновление» 765
Туй шоу 推手 «Толкающие руки» 601
Тунгу у 銅鼓舞 «Танец под бронзовый барабан» 347
Тун дянь通典 «Всепроникающий свод» 342
Тун инь цин хуа ту 桐陰清話圖 «Возвышенная беседа в тени туна» 794
Тун нюй чжань шэ 童女斬蛇 «Обезглавливание змеи» 677
Туннянь ванши 童年往事 «Детские воспоминания» 745
Тунчжи 同志 «Товарищи» 840
Тунчжи ни цзоуцо лэ лу 同志你走錯了路 «Товарищ, ты пошел не по тому пути» 392
Туншань тай ши 同膳太獅 «Туншаньский великий лев» 866
Тун шэн гэ 同聲歌 «Песня о созвучии»
Тутоу гэнюй 禿頭歌女 «Лысая певица» 678
Тухуа цзянь вэнь чжи 圖畫見聞誌 «Все, что я видел и слышал о живописи», «Записки о живописи: что видел и слышал», «Трактат о виденном и слышанном относительно графики и живописи / рисунков и картин» 25, 135, 137, 164, 479, 554, 558, 560, 566, 580, 605, 618, 672, 709–710, **726**, 731, 735, 737, 742–743, 752, 766, 783, 792, 814, 818, 829, 902
Тухуй баоцзянь 圖繪寶鑑 «Драгоценное зерцало живописи» 798
«Тучи на северных границах» 390
Туя ды хуньши圖雅的婚事 «Туя выходит замуж» 423
Тяньаньмэнь 天安門 «Тяньаньмэнь» 840
Тянь Вэнь-сян сюнь го 天文祥殉國 «Тянь Вэнь-сян гибнет за родину» 895
Тяньго чунь цю 天國春秋 «Весна и осень Тайпинского государства» 899
Тянье 天夜 «Накануне» 898
Тянькун – дунъу – жэнь 天空動物人 «Небо, животное, человек» 541
Тянь ма фу 天馬賦 «Ода о небесном скакуне» 574
Тянь нюй сань хуа 天女散花 «Небесная фея разбрасывает цветы» 677, 678
Тяньчжу юэ 天竺樂 «Музыка Тяньчжу/Индии» 349
Тянь чи ши би ту 天池石壁圖 «Каменные кручи у Небесного озера» 750
Тяньэ цин 天鵝情 «Любовь лебедя» 355
Тяньюньшань чуаньти 天雲山傳奇 «Сказание Заоблачных гор» 417, 694
Тяоси ши цзюань 苕溪詩卷 «Свиток стихов, [написанных на реке] Тяоси» 665
Тяо ши-цзы 調獅子 «Прирученный лев» 865
Удао 舞蹈 «Танец» 354
У дэ у 武德舞 «Танец военной доблести» 351
Уишань ту 武夷山圖 «Гора Уи» 816
«У каждого свое кино» 543
«Уличные ангелы» 412
«Улочка» 417
У лун юань 汙虎院 «Зал черного дракона» 828
«Улыбка страдальца» 417
У мань пай 舞蠻牌 «Сценка с танцующими южными варварами-*мань*» 350
У ма ту 五馬圖 «Пять лошадей» 604
Умэнь ши эр цзинту цэ 吳門十二景圖冊 «Тетрадь [из] двенадцати видов Умэнь» 874
У ню ту 五牛圖 «Пять буйволов» 743
У син эршиба сю шэнь син 五星二十八宿神形 «Облик божеств пяти звезд и двадцати восьми созвездий» 560
У сэ 物色 «Цвета вещей», «Природные явления» 133
У Сюнь чжуань 武訓轉 «Жизнь У Сюня» 414–415, 701
У тай димэй 舞臺弟妹 «Сестры по сцене» 374, 694
У тай хуанхоу 舞臺皇后 «Королева сцены» 391
У фан ши-цзы у 五方獅子舞 «Танец львов пяти частей [света]» 864
Уфань чжи цянь 午飯之前 «Перед обедом» 730
У фу 舞賦 «Ода танцу» 342
Уцзи 無際 «Безграничность» 853
У Цзэ-тянь 武則天 «У Цзэ-тянь» 389, 397, 699, 786
Уцян чжоу чжун ши 吳江舟中詩 «Стихи, [написанные в] лодке на реке У» 665

«Ученые династии Северная Ци» 903
У чжу чи гуань 梧竹池館 «Подворье [на берегу] озера [среди] утунов и бамбуковых зарослей» 713
У Чунцин 霧重慶 «Чунцин в тумане» 390–391, 699
У шао 舞勺 «Танец [с] черпаками» 347
У Юэ Сяо-Сян 舞越瀟湘 «Танцы [царства] Юэ, [междуречья] Сяо и Сян» 355
Фан Ван Мэн шань-шуй ту 仿王蒙山水圖 «Пейзаж в стиле Ван Мэна» 573
Фан Гао Кэ-гун юнь шань ту 仿高克恭雲山圖 «Облачные горы в стиле Гао Кэ-гуна» 789
Фан гэ син 放歌行 «Шагая, распеваю во весь голос» 574
Фан Да-чи шань шуй ту 仿大癡山水圖 «Пейзаж в стиле Да-чи» 874
Фан чунь юй чжай 芳春雨齋 «Благоухающая весна после дождя» 655
Фан-шу 方术 «Чудодейственная техника», «Магическое искусство» 23
Фаньсы ды инсюн 凡思的英雄 «Герои суетного мира» 391
Фань цунь мэй пу 范村梅譜 «Каталог/книга о [живописи цветущей] сливы, [из] деревни Фань» 669
Фасисы сицзюнь 法西斯細菌 «Бациллы фашизма» 394, 699, 718
«Февраль, ранняя весна» 415
«Фея Колдовской горы» 402
«Флория Тоска» 385
«Фотографии возлюбленных» 214
Фо янь 佛眼 «Глаз Будды» 414
Фужун чжэнь 芙蓉鎮 «Поселок Лотосов» 417, 694, 785
Фу ли 扶犁 «Хождение за сохой» 346
Фу у 帗舞 «Танец [с] бунчуками» 347
Фуцзянь куйлэй си ши лунь福建傀儡戲史論 «Об истории кукольного театра Фуцзяни» 374
Фучуньшань цзюй ту 富春山居圖 «Жизнь/Обитель в горах Фучунь» 749, 750, 884
Фэй цзянцзюнь 飛將軍 «Летающий генерал» 759
Фэнботин ды фэнбо風波亭風波 «Скандал в беседке бурь» 855
Фэн инь 風吟 «Звуки ветра» 355
Фэн сюэ гуй чжуан 風雪歸莊 «Возвращение в усадьбу [под ветром и снегом]» 713
Фэн ту 峰圖 «Горные пики» 565
Фэн хуа лао жэнь ту 捧花老人圖 «Старик держащий цветы» 900
Фэн-ши вэнь цзянь цзи 封氏聞見記 «Записки господина Фэна о слышанном и виденном» 377
Фэн-шоу у 豐收舞 «Танец сбора урожая» 352
Фэньхэ вань 汾河灣 «Излучина реки Фэньхэ» 367, 678
Фэньцзе сянь 分界線 «Разделительная линия» 601
Фэн юй гу жэнь лай 風雨古人來 «Преодолев ненастья, возвращается старый друг» 517
Фэн юй ту 風雨圖 «Ветер и дождь», «Буря» 712
Фэн юэ 風月 «Ветер и луна» 853
Хай Жуй ба гуань 海瑞罷官 «Разжалование Хай Жуя» 373, 397, 567
«Хай Жуй представляет доклад» 373, 567
Хайцзы ван 孩子王 «Король детей» 853
Хайцин на тяньэ 海青拿天鵝 «Сокол, схвативший лебедя» 351
Хай яо мин янь 海窯明言 «Знаменитые высказывания из [студии] „Океан и пики“» 665
Хань гуань сюэ чжай ту 寒關雪齋圖 «Горный проход после снегопада» 724
Хань гун и чжао 漢宮遺照 «Отражения, оставленные Ханьским дворцом» 848
Ханьгун цю 漢宮秋 «Осень в ханьском дворце» 334
Ханьгун чунь сяо ту 漢宮春曉圖 «Весеннее утро в ханьском дворце» 795
Хань лун-чуань 汗龍船 «Вспотевшие на лодках-драконах» 350
Хань Си-цзай е янь ту 韓熙載夜宴圖 «Пир Хань Си-цзая», «Ночная пирушка» 565
Хань Фэй-цзы 韓非子 «[Книга] Учителя Хань Фэя» 134
Хань цзян ду гоу ту 寒江獨釣圖 «Одинокий рыбак на замерзшей реке» 659
Хань цюэ ту 寒雀圖 «Замерзшие воробьи» 793
Хань-шань Ши-дэ 寒山拾得 «[Легендарные монахи] Хань-шань и Ши-дэ» 649
Хань шу 漢書 «История [династии] Хань», «Книга [о династии] Хань» (*др. назв.* 前漢書 Цянь Хань шу) 23, 133, 164, 290, 379, 405–406, 640, 846
Ханьюй да цыдянь 漢語大詞典 «Большой словарь китайского языка» 22
Хао нань хао нюй 好男好女 «Добрый мужчина и добрая женщина» 745
«Хижина дяди Тома» 385
«Хитрость с пустым городом» 775
«Хорошо темперированный клавир» 335
Хоутин хуа 後庭花 «Цветы женских покоев» 796
Хоу Хань шу 後漢書 «Книга [об эпохе] Поздней Хань», «История Поздней Хань» 22–23, 290, 406, 633, 640–642, 886
Хо ху чжи е 獲虎之夜 «Ночь ловли тигра» 387, 730, 765
Хо чжи тяо у 火之跳舞 «Пляска огня» 387
Хочжэ 活著 «Живи», «Жить» 418, 420, 422, 812
Хошао хунлянь сы 火燒紅蓮寺 «Сожжение храма Красного лотоса» 818
Хошао Юаньминъюань 火燒圓明園 «Сожжение дворца Юаньминъюань» 616
Хуабу нун тань 花部農談 «Беседы земледельца о простонародном театре» 369
Хуа-гуан мэй пу 華光梅譜 «Каталог/Книга о [живописи] сливы [сделанная] Хуа-гуаном» 668
Хуа гуань шань син люй 畫關山行旅 «Изображение путников, идущих через перевал» 558
Хуагу у 花鼓舞 «Танец под раскрашенный барабан» 347
Хуа инь 畫引 «Руководство по живописи» 13, 525
Хуайнань-цзы 淮南子 «[Трактат] Учителя из Хуайнани», «Философы из Хуайнани» 56, 108, 489, 636, 642, 832
Хуайхуа итяо цзе 壞話一條街 «Улица злословия» 556

Хуайхэ дахэчан 淮河大合唱 «Кантата о реке Хуайхэ» 657
Хуа Му-лань 花木蘭 «Хуа Му-лань» 412
«Хуан-гун из Дунхая» *см.* Дунхай Хуан-гун
Хуан-ди чжай цзин 黃帝宅經 «Канон Желтого императора о жилище» 741
Хуан-ди юй чжинюй 皇帝與妓女 «Император и наложница» 700
Хуан Мин бяо чжун цзи 皇名表忠紀 «Основы увековечения верности царствующей [династии] Мин» 761
Хуан тин цзин 黃庭經 «Канон Желтого дворца» 877
Хуан туди 黃土地 «Желтая земля» 418, 419, 503, 812, 853
Хуан у 皇舞 «Танец августейших предков» 346–347
Хуан-фу Дань бэй 皇甫誕碑 687
Хуан хуа цюй 黃花曲 «Песнь о желтых цветах» 616
Хуанхэ дахэчан 黃河大合唱 «Кантата о реке Хуанхэ», «Река Хуанхэ» 336, 714
Хуанцзя ма 皇家馬 «Королевский кортеж» 841
Хуан-чао лици туши 皇朝禮器圖式 «Образцы предметов ритуальной утвари царствующей династии» 320, 322, 328, 833
Хуанчжоу хань ши ши 黃州寒食詩 «Поэма о Празднике холодной пищи, написанная в Хуанчжоу» 701
Хуаншань лэй 荒山淚 «Слезы о диких горах» 855
Хуань хай чао 黃海潮 «Страсти бушуют в чиновничьем мире» 677
Хуань ша цзи 浣紗記 «Женщина, моющая шелк» 362
Хуа-няо шань-шуй цэ 花鳥山水冊 «Цветы-птицы и горы-воды» 831
Хуасюэ мицзюэ 畫學秘訣 «Тайное откровение науки живописца», «Тайны живописи» 139
Хуа Сяо И цзуань Ланьтин ту 畫蕭翼賺蘭亭圖 «Изображение Сяо И, беседующего в Павильоне орхидей» 903, 904
Хуа хуй цэ 花卉冊 «Цветы и травы» 893
Хуй-нэн лю-цзу сян 慧能六祖像 «Шестой патриарх Хуй-нэн» 169
Хуа ци ши те 花氣詩帖 «Манускрипт со стихотворением „*Ци* цветка“») 751
Хуа чжи 畫旨 «Смысл живописи» 572, 574
Хуа чжу пу 畫竹譜 «Каталог/Книга живописи бамбука» 672
Хуашанбао 華商報 «Коммерческая газета Китая» 718
Хуашань цю чжун ту 黃山秋中圖 «Горы Хуа в разгар осени» 600
Хуа шань-шуй сюй 畫山水敘 «Предисловие к изображению пейзажа», «Введение в пейзажную живопись», «Предуведомление к изображению гор и вод» 36, 139, 564
Хуа ши 畫史 «История живописи» 664, 665, 711
Хуа юй лу 畫語錄 «Записи речей о живописи-графике», «Собрание высказываний о живописи» 26, 133, 161
Хуа Юньтайшань цзи 畫雲臺山記 «Записи о том, как живописать гору Юньтайшань», «Записки о живописном изображении горы Юньтайшань» 561, 565
Хуа ян го чжи 華陽國志 «Трактат о государствах [области] Хуаян [к югу от горы Хуашань]» 454
Хуаян няньхуа 花樣年華 «Пестрые годы» 543
Хуа янь 畫眼 «Обозревая живопись», «Основные моменты живописного творчества», «Основные/важные моменты живописи» 572, 574
Ху де у 蝴蝶舞 «Танец бабочки» 352
Хуй син нюй ши 惠興女士 «Окажите милость женщине» 371
Хуй чунь чжи цюй 回春之曲 «Мелодия возвращения весны» 390
Хуй шань ча хуй ту 惠山茶會圖 «Чаепитие в прекрасных горах» 549
Хуй шань ши-нюй ту 揮扇仕女圖 «Знатные дамы с веерами», «Красавицы, обмахивающиеся веерами» 829
Хун гаолян 紅高粱 «Красный гаолян» 420, 503, 785, 812
Хун дэн цзи 紅燈記 «Красный фонарь» 337, 567, 771
Хун и лохань ту 紅衣羅漢圖 «Архат в красном одеянии» 822
Хун лоу мэн 紅樓夢 «Сон в красном тереме» 87, 93, 324, 355, 365, 373–374, 484, 486, 537, 551, 685, 896
Хун мэй гун 紅梅宮 «Дворец алой сливы» 392
Хун-мэй 紅梅 «Красная слива» 210
Хун нигуань 紅尼關 «Радужный перевал» 678
Хун-нян 紅娘 «Хун-нян» 772
Хунсэ нянцзы цзюнь 紅色娘子軍 «Красный женский отряд», «Красный женский батальон» 344, 353, 415, 694
Хунсэ фэнбао 紅色風暴 «Красный ураган» 779
Хунсянь ши 虹縣詩 «Стихи, [написанные на реке] Хунсянь» 665
Хунху чивэйдуй 洪湖赤衛隊 «Красные партизаны Хунху» 337
Хун Чэн-чоу 紅呈綢 «Хун Чэн-чоу» 828
Хун шуй 洪水 «Наводнение» 388, 730
Хун янь гао фэй 鴻雁高飛 «Гуси-лебеди летят высоко» 353
Ху сюань у 胡旋舞 «Танец варварского/хуского кружения» 349
Хусян шэцзи 互相射擊 «Перестрелка» 541
Ху тянь чунь сэ ту 湖天春色圖 «Озеро, небо и весенние краски» 789
Ху фу 虎符 «Тигровый знак» 390, 786
Ху-цзун те 扈從帖 «Манускрипт Ху-цзуна» 762
Хуцзя ши-ба пай 胡笳十八拍 «Сюита из 18 частей для флейты *хуцзя*» 338
Ху-шэн у 葫笙舞 «Танец под [аккомпанемент] *шэна*» 346
Хэй ну ху тянь 黑奴呼天 «Черный раб взывает к небу» 385
Хэй сян юань хунь 黑箱冤魂 «Повесть о загубленной душе курильщика опиума» 371
Хэй цзы эршиба 黑字二十八 «28 черных иероглифов» 699, 765
Хэй ши 黑石 «Черный камень» 401
«Хэмлок» 210

Хэ ни цзай ици 和你在一起 «Вместе с тобой» 853
Хэпин цзиньсин цюй 和平進行曲 «Марш мира» 826
Хэхуа у 荷花舞 «Танец лотоса» 344, 352
Хэхуа шуйняо 荷花水鳥 «Лотос и водяная птица на камне» 831
Хэхуа 荷花 «Лотос» 831
Хэ Цзе бяо 賀捷表 «Мемориальная плита Хэ Цзе» 831
Хэ шан хуа ту 河上花圖 «Цветы на реке» 831
Хэ 荷 «Лотос» 210
Цай вэй ту 采薇圖 «Сбор повилики» 615
Цай Вэнь-цзи 蔡文姬 «Цай Вэнь-цзи» 397, 786
Цай цзюй ту 采菊圖 «Разбирая хризантемы» 860
Цай Чжи-хуй гун вэнь цзи 蔡志惠公文集 «Собрание эссе господина Цай Чжи-хуя» 762
Цаоман инсюн 草莽英雄 «Рыцари больших дорог» 899
Цао му – цзе бин 草木皆兵 «Травы и деревья — все солдаты» 699
Цаоюань нюйминьбин 草原女民兵 «Степные героини», «Степная девушка-солдат», «Героини степей», «Девушка-солдат из степи» 337, 353
Цаоюань эрнюй 草原兒女 «Степная девушка», «Девушка из степи» 353
«Царь Удаяна, воздвигающий статую Будды» 178
«Царь Эдип» 374
«Цветами осыпан Шелковый путь» 345
«Цветение сливы под луной» *см.* Мо мэй ту
«Цветы» 530
Цза гун юань ту 雜宮苑圖 «Различные дворцы и парки» 818
Цзай на хэ пань цинцао цин 在那河畔青草青 «Зелена зеленая травка на том берегу» 745
Цзай синьшидай — ядан сява-ды циши 在新時代—亞當夏娃的啟示 «Прозрение Адама и Евы в современную эпоху» 215
Цзай хуй ба, Сянган 再回吧,香港 «До свидания, Сянган», «Прощай, Гонконг» 390, 718
Цзан шу 葬書 «Книга погребений» 741
Цзань хуа ши-нюй ту 簪花仕女圖 «Знатные дамы с цветами в прическах», «Красавицы со шпильками и цветами» 829
Цзаоань Тайбэй 早安臺北 «Доброе утро, Тайбэй» 745
Цзао чунь ту 早春圖 «Ранняя весна», «Начало весны в горах» 554, 756
Цзе ин ту 接鷹圖 «Быстрый ястреб» 818
Цзефанцзюнь вэнь и 解放軍文藝 «Литература и искусство НОАК» 699
Цзецзыюань хуа чжуань 芥子園話傳 «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» 26, 45, 83–84, 113–114, 145, 481, 547, 672
Цзе-чжоу сюэ хуа бянь 芥丹學畫編 «Собрание наставлений в живописи Цзе-чжоу» 171, 525
Цзеши кэ ши 介石刻石 «Гравированные камни горы Цзеши» 790
Цзе ши-цзы 接獅子 «Лев, [получивший] аудиенцию» 866
Цзе ян янь 戒洋煙 «Отказ от заморского табака» 895
Цзигу ма Цао 擊鼓罵曹 «Проклиная Цао под бой барабанов» 698
Цзи гун-бу гун-чэн цзо-фа цзэ-ли 清工部工程做法則例 «Правила и примеры инженерно-строительных действий цинского министра [общественных] работ» 650
Цзин Ло сы та цзи 京洛寺塔記 «Записи о пагодах и монастырях столицы и Ло[яна]» 731
Цзин тин сун фэн ту 靜聽松風圖 «Спокойно слушая [звуки] ветра [среди] сосен», «В умиротворении слушаю, как поют сосны» 655
Цзин-цзюй цзи 靜居集 «Собрание произведений обитающего в безмолвии-чистоте» 798
Цзинь ган божэ боломи цзин 金剛般若波羅蜜經 «Праджняпарамита-сутра, рассекающая неведение подобно удару громового скипетра», «Сутра о запредельной премудрости, отсекающей заблуждения алмазным скипетром» (*сокр.* «Алмазная сутра») 69, 557, 665
Цзиньлинь цзи 金陵記 «Записки о Цзиньлинь» 730
«Цзинь Лун и Фу Юй» 374
Цзинь пин мэй 金瓶梅 «Цзинь, Пин, Мэй», «Цветы сливы в золотой вазе» 468, 486, 593, 760, 848–850
Цзиньсэ гоши 金色果實 «Золотые плоды» 541
Цзинь-сэ ды чжун-цзы 金色的種子 «Золотистые зерна» 353
Цзиньтяньцунь 金田村 «Деревня Цзиньтянь» 389
Цзинь у 巾舞 «Танец [с] повязками» 347
Цзинь-хуа нюй 金花女 «Девушка Золотой цветок» 383
Цзинь-хуа нюй да цюань 金花女大全 «Полное собрание [пьес о] девушке Цзинь хуа» 383
Цзиньху дахэчан 金湖大合唱 «Хор о Цзиньху» 337
Цзинь цзюнь у 進軍舞 «Танец армии на марше» 352
Цзинь шу 晉書 «История [династии] Цзинь», «Книга [об эпохе] Цзинь» 23, 633, 634, 637, 640, 801
Цзинь юй лоу чунь 金玉樓春 «Весна в тереме из золота и нефрита» 380
Цзинь юэ каочжан 今樂考證 «Исследование по современному театру» 369
Цзинянь вэй чжэньли эр сяньшэн ды юнши 紀念為真理而獻身的勇士 «Памяти павших за правду» 838
Цзин 敬 «Память» 541
Цзи у цзао кань тянь 雞舞早看天 «Петух, возвещая утро, смотрит на небо» 759
Цзи цяо 伎巧 «Художественные изощрения» 376
Цзи чжи Цзи-мин вэнь гао 祭姪季明文稿 «Черновик некролога племянника Цзи-мина» 905
Цзо бу цзи 坐部伎 «Представление [с музыкантами, аккомпанирующими] сидя» 349
Цзоу у 奏舞 «Ритмичный танец» 347
Цзо цы ши фа 做辭十法 «Десять правил сочинения *цы*» 360
Цзоцюй цзяочэн 作曲教程 «Курс композиции» 616
Цзо чжуань 左傳 «Предание Цзо» 134–135

Цзо ши кань юань ту 坐石看雲圖 «Сидя на камнях, взирают на облака» 615
Цзуго 祖國 «Родина» 657
Цзуго вань суй 祖國萬歲 «Да здравствует Родина!» 337
Цзуго цзай хухуань 祖國再呼喚 «Родина зовет» 699
Цзуй Вэн тин цзи 醉翁亭記 «Записки из Беседки Старого Бражника» 550
Цзун дуньюань 總動員 «Всеобщая мобилизация» 699, 765
Цзунь Шэн ба цзян 遵生八箋 «Восемь заметок Цзунь Шэна» 297
Цзыжань чжун-ды души жэнь 自然中的都市人 «Горожане среди природы» 212
Цзымэй хуа 姊妹花 «Цветы сестер» 841
Цзы сюй те 自敘帖 «Автобиография» 747, 748
Цзы хуа сян 自畫像 «Автопортрет» 821
Цзы чай цзи 紫釵記 «Рубиновая шпилька» 362, 365
Цзышань да цюань цзи 紫山大全集 «Полное собрание произведений Фиолетовой горы» 361
Цзы-шу чи-гао 自書勅誥 «Собственная транскрипция [указов своих] назначений на должности» 574
Цзыю хунь 自由魂 «Дух свободы» *см.* «Цю Цзинь»
Цзэн Кэнь Юань сы ти шу цэ 贈肯園四體書冊 «В дар Кэнь Юаню альбом четырех каллиграфических почерков» 582
Цзэньян сюэси цзоцюй怎樣學習作曲 «Как изучать композицию» 616
Цзю ай ту 灸艾圖 «[Лечение] старика прижиганием», «Сельский лекарь» 614
Цзюван жибао 救亡日報 «Спасение» 718
Цзюгун дачэн наньбэй цы гунпу 九宮大成南北詞宮譜 «Ноты северной и южной музыки *цы* девяти тональностей» 796
Цзю гэ 九歌 «Девять песен» 354
Цзю и ба дахэчан 九一八大合唱 «18 сентября» 714
Цзюйбэнь 劇本 «Драматургия», «Пьесы» 393, 699
Цзюй-доу 菊豆 «Цзюй-доу» 420, 812
Цзюй жуй ту 聚瑞圖 «Изображение множества благовещих [цветов и растений] 597
Цзюй люй ту 橘綠圖 «Мандариновая зелень» 656
Цзюйцюй линь ши ту 具區林室圖 «Лесной грот в Цзюйцюй» 534
Цзюй шо 劇說 «Разговор о театре» 369
Цзю ма ту 九馬圖 «Девять лошадей», «Конюхи с лошадьми» 587
Цзю тао чжуан 九套裝 «Девять одеяний» 786
Цзю фэн сюэ цзи ту 九峰雪霽圖 «Девять пиков после прекращения снегопада» 750
Цзю хуа те 韭花帖 «Манускрипт [письма о засоленных] цветах [душистого] лука» 897
Цзю чжу фэн цуй ту 九珠峰翠圖 «Девять жемчужин бирюзовых пиков» 750
Цзю чэн гун бэй九成宮碑 «Стела „Дворца девяти свершений“» 687
Цзюши люлю ды та 就是溜溜的她 «Вот она какая гулена» 745
Цзю ши九勢 «Девять энергопотоков» 764
Цзюэ ди 角抵 «Состязание» 348
Цзюэдуй синьхао 絕對信號 «Запретительный сигнал» 552
Цзяжу во ши чжэн ды 假如我是正的 «Если бы я был им на самом деле» 399, 855
Цзямянь 假面 «Личины» 840
Цзян жэнь 匠人 «Ремесленники», «Ремесленный люд» 596
Цзян тянь чжай сюэ ту 江天齋雪圖 «Река и небо после прекращения снегопада» 713
Цзян фань лоу гэ ту 江帆樓閣圖 «[Лодки], плывущие по реке [мимо] беседки [с] башней» 618
Цзянхань юй гэ 江漢漁歌 «Песни рыбаков на реках Янцзы и Ханьшуй» 730
Цзянь гу у 建鼓舞 «Танец на большом барабане» 348
Цзянь у 劍舞 «Танец [с] мечом/мечами» 348
Цзянь-ци у 劍器舞 «Танец с мечом» 349
Цзянь ча шуй цзи 煎茶水記 «Записки о воде для варки чая» 456
Цзяо инь цзе ся ту 蕉陰結夏圖 «Летнее затворничество в тени бананового дерева» 794
Цзяофан цзи 教坊記 «Записки палаты Цзяофан» 358
Цзяо ци те 腳氣帖 «Манускрипт [о болезни] бери-бери» 762
Цзя шуй ню му нюй 家水牛女牧 «Буйволы и пастушки» 609
Цзя 家 «Семья» 355, 765
Ци бу юэ 七部樂 «Музыка семи категорий» 348
Ци жэнь 旗人 «Шахматисты» 556
Цин Бянь инь цзюй ту 青卞隱居圖 «Уединение в зеленеющих [горах] Бянь» 534
Цин вэй минь чу дэ удао 清末民初的舞蹈 «Танцевальное искусство конца [империи] Цин — начала [Китайской] Республики» 352
Цин гун чжэнь бао би мэй хуа 清宮珍寶葩美畫 «Двести прекрасных картин из драгоценностей Цинского дворца» 849
Цин-дай ин-цзао цзэ-ли 清式營造則例 «Архитектурно-строительные правила и примеры эпохи Цин» 650
Цин-дай цзян-цзо цзэ-ли 清代匠作則例 «Правила и примеры ремесленной работы эпохи Цин» 651
Цин и лу 清異錄 «Ясные записи о странностях» 468
Цин инь шань 青隱山 «Гора синего камня» 678
Цин луань сяо сы ту 晴巒蕭寺圖 «Невысокий пик в ясную погоду с уединенным буддийским монастырем» 619
Цин люй шань шуй ту 青綠山水圖 «Горы и воды в сине-зеленых тонах» 706
Цин-мин шан хэ ту 清明上河圖 «[Праздник] Цинмин на реке», «День поминовения предков на реке Бяньхэ» 816
Цин син-цзы 青杏子 «Зеленый абрикос» 803
Цин фу би ши 清府秘史 «Тайная история цинского двора» 414
Цинфэн тин 清風亭 «Беседка свежего ветра» 828
Цин цзян се ван 清江寫望 «Вид на чистую [гладь]» 713

Цин цзян чунь сяо ту 清江春曉圖 «Весенний рассвет над чистой рекой» 737
Цин чжан яо линь ту 青嶂瑤林圖 «Зеленые пики и красно-нефритовый лес» 788
Цинь-гао чэн ли ту 琴高乘鯉圖 «Цинь-гао верхом на карпе» 706
Циньдин Сицин гуцзянь 欽定西清古鑑 «Высочайше утвержденный [каталог] древностей [кабинета] Сицин» 320, 322
Цинь сун 秦頌 «Ода империи Цинь» 421, 785
Цинь-фу ши-ба сюэ ши ту 秦府十八學士圖 «Восемнадцать ученых мужей при дворе наследника Цинь» 902
Цинь фу 琴賦 «Ода цитре/лютне» 23
Цинь Ши-хуан бэнь цзи 秦始皇本紀 «Основные записи [о деяниях дома] первого императора Цинь» (раздел «Ши цзи») 791
Ци пань у 七盤舞 «Танец на (семи) тарелках» 341
«Цирк» 391
Ци си е ши ту 七夕夜市圖 «Городской рынок в ночь [Праздника] Седьмого дня» 817
Ци сю лэй гао 七修類稿 «Семь компиляций классифицированных очерков» 846
Ци фэн бай юнь ту 奇峰白雲圖 «Дивные пики, белые облака» 573
Ци янь люйши 七言律詩 «Семь слов [из] восьмистишья» 819
Цунь тянь юэ 村田樂 «Музыка сел и полей» 350
Цунь фу чжай цзи ту 存復齋集圖 «Пребывание в уединенном месте», «Жилище в деревне» 822
Цы хай 詞海 «Море слов» 22
Цы-хуа 詞話 «Повествование со стихами [под музыку]» 849, 850
Цэн я цун шу ту 層崖叢樹圖 «Горные кручи и кущи деревьев» 783
Цюй люй 曲律 «Метрические законы арий» 362
Цюй-цзы 屈子 «Учитель Цюй» 392
Цюй Юань 屈源 «Цюй Юань» 390, 394, 402
Цюнь хоу 群猴 «Стая обезьян» 699
Цю син ба цзин цэ 秋興八景冊 «Восемь осенних пейзажей», «Восемь осенних видов» 573
Цю фэн вань шань ту 秋風紈扇圖 «Шелковый веер под осенним ветром» 716, 724
Цю Цзинь (чжуань) 秋瑾(傳) «(Биография/Сказание о) Цю Цзинь», (*др. назв.* Цзыю хунь 自由魂 «Дух свободы») 389, 391, 718, 895
Цю-цзюй да гуаньсы 秋菊打官司 «Цю-цзюй идет по инстанциям», «Цю-цзюй обращается в суд» 420, 812
Цю цзюэ 秋決 «Осенняя казнь» 427, 503, 613
Цю цзян 秋江 «Осенняя река» 343
Цю цзян ту 秋江圖 «У осенней реки» 210
Цю цзян юй фу ту 秋江魚父圖 «Рыбаки на осенней реке» 724
Цю цзяо инь ма ту 秋郊飲馬圖 «Лошади на водопое в осеннем предместье» 821
Цю шань вэнь дао ту 秋山問道圖 «Поиски Дао в осенних горах», «В осенних горах вопрошаю [о] Дао» 783
Цю шуй фу и ту 秋水鳧鷖圖 «Дикие утки на осенней воде» 587
Цю шэн фу秋聲賦 «Голос осени», «Ода об осенних звуках» 390, 730
Цянцзюэ Цзиду 槍決基督 «Расстрелянный Христос» 841
Цянь вэнь лю шу тун яо 千文六書統要 «Общая суть шести [категорий] письма тысяч знаков» 761
Цяньлин сумяо 黔嶺素描 «Этюды гуйчжоуских перевалов» 838
Цянь ли цзян шуй ту 千里江山圖 «Изображение тысячи *ли* гор и вод» 535
Цянь Хань шу 前漢書 «Книга о Ранней Хань», «История ранней [династии] Хань» 633, 636
Цянь цзы вэнь 千字文 «Пропись тысячи иероглифов», «Тысяча слов», «Тысячесловный текст», «Тысячесловие» 176, 539, 550, 820, 825, 827, 889
Цянь цзя ши 千家詩 «Стихи тысячи поэтов» 808
Цянь цю цзюэ янь ту 千秋絕艷圖 «Несчастные красавицы тысячи осеней» 795
Цянь шоу Гуань-инь 千手觀音 «Тысячерукая Гуань-инь» 355
Цяо Хуа цю сэ ту 鵲華秋色圖 «Осенние цветы в горах Цяо и Хуа» 821
Цяо 橋 «Мост» 765
Ча гуань 茶館 «Чайная» 374, 396, 402
Чай фан хуй 柴房會 «Встреча в дровяном сарае» 383
Чан лунь 唱論 «Рассуждение/Суждения о пении», «О пении», 361, 488, 496, **800**, 801
Чанчжэн цзугэ 長征組歌 «Кантата о Великом походе» 337
Чанъань чэ ма жэнь у ту 長安車馬人物圖 «Люди и колесницы, [запряженные] лошадьми, в Чанъани» 818
Чан-э бэнь юэ 嫦娥奔月 «Чан-э убегает на Луну» 677
Чан-э ту 嫦娥圖 «Чан-э» 724
Чаосянь фэнъюнь 朝鮮風雲 «Ветры и тучи над Кореей» 731
Чао юань сянь чжан ту 朝元仙仗圖 «Свита прародителя династии, [состоящая из] бессмертных» 735
Чахуа нюй 茶花女 «Дама с камелиями» 371, 374, 385, 391
Ча цзин 茶經 «Канон чая», «Трактат о чае» 261–262, 454, 747
Ча цзю лунь 茶酒論 «Спор чая и вина» 455
«Человек. Демон. Страсть.» 418
«Человек с ружьем» 391
«Четвертое изображение Учителя» 178
«Четыре сна в Линьчуани» *см.* Линьчуань сы мэн
Чжай гуа ту 摘瓜圖 «Сбор тыкв» 818
Чжан Го цзянь Мин-хуан ту 張果見明皇圖 «Чжан Го на аудиенции у [императора] Мин-хуана» 587
Чжанцюань да цзиньган 掌權打金剛 «Кулак разбивает алмаз» 828
Чжань цюй ды минь чжун 戰區的民眾 «Народ прифронтовых районов» 371
Чжао е бай ту 照夜白圖 «[Конь по кличке] Сияние Ночи» 604, 742, 743
Чжао у нян 趙五娘 «Пятая госпожа Чжао» 828
Чжао ши гуэр 趙氏孤兒 «Сирота [из] рода Чжао» 775, 894

Чжао-Янь-ван 趙閻王 «Чжао-дьявол» 387
Чжи-лун у «Танец с бумажным драконом» 纸龍舞 632
Чжифу кэ ши 之罘刻石 «Гравированные камни горы Чжифу» 790
Чжи Цзи-чжэнь бяо 鷹季真表 «Мемориальная плита Чжи Цзи-чжэня» 837
Чжицюй Вэйхушань 智取威虎山 «Ловкий захват горы Вэйху», «Захват горы Вэйхушань» 396, 567
Чжо Вэнь-цзюнь 卓文君 «Чжо Вэнь-цзюнь» 387
Чжоу би суань цзин 周髀算經 «Счетный канон чжоуского/всеохватного гномона» 133
Чжоу и 周易 «Чжоуские/Всеохватные перемены» 21, 55, 134–135, 763, 892
Чжоу ли 周禮 «Чжоуские ритуалы», «Чжоуские правила благопристойности» «Чжоуская/Всеохватная благопристойность» 23, 56–57, 134, 164, 290, 320, 340–341, 406, 590, 634, 719, 846, 874
Чжоу Шан-цин мучжимин 周上卿墓誌銘 «Могильная эпитафия Чжоу Шан-цина» 896
Чжо фан Цао 捉放曹 «Пленение Цао» 887
Чжуан-цзы 莊子 «[Трактат] Учителя Чжуана» 22, 135, 142, 330
«Чжуан-цзы испытывает жену» 414
Чжуанъюань юй цигай 狀元與乞丐 «Победивший в экзаменах и нищий» 690
Чжуань кэ сюэ 篆刻學 «Обучение резьбе почерком *чжуань*» 581
Чжуань ши 篆勢 «Энергопоток [почерка] *чжуань*» 764
Чжуа сяоцзе 抓小姐 «Пойманная проститутка» 841
Чжу линь ци сянь 竹林七賢 «Семь мудрецов из бамбуковой рощи» 831
Чжу линь ци сянь цзи Жун Ци-ци чжуань 竹林七賢及榮啟期磚 «Семь мудрецов из бамбуковой рощи и [музыкант] Жун Ци-ци» **831**
Чжунван Ли Сю-чэн 忠王李秀成 «Верный князь Ли Сю-чэн» 390
Чжунго гудай иньюэ цзяньши 中國古代音樂簡史 «Очерк истории древней китайской музыки» 338
Чжунго гун-и мэй-шу да цыдянь 中國工藝美術大詞典 «Большой словарь китайского прикладного и изобразительного искусства» 49
Чжунго гу-цзинь шу-хуа мин-жэнь да цыдянь 中國古今書畫名人大詞典 «Большой словарь знаменитых древних и современных каллиграфов и художников Китая» 49
Чжунго да байкэ цюаньшу. Сицюй цюйи 中國大百科全書 «Большая китайская энциклопедия. Театр и драматическое искусство» 49
Чжунго дяньин да цыдянь 中國電影大詞典 «Большой словарь китайского кино» 49
Чжунго ин-цзао сюэшэ хуйкань 中國營造學社彙刊 «Вестник Общества изучения архитектуры и строительства Китая» 650, 651
Чжунго иньюэсюэ 中國音樂學 «Китайское музыковедение» 338
Чжунго куансянцюй 中國狂想曲 «Рапсодия „Китай“» 714
Чжунго куньцюй ишу 中國昆曲艺术 «Сценическое искусство театра *куньцюй* Китая» 374
Чжунго мубань няньхуа цзичэн 中國木板年華集成 «Свод китайских ксилографических народных картин» 685
Чжунго мэйшу цюань цзи 中國美術全集 «Полное собрание [произведений] китайского искусства» 49, 760
Чжунго хуа яньляо яньцзю 中國畫顏料研究 «О красках, применяемых в китайской традиционной живописи» 887
Чжунго-хуа 中國畫 «Китайская национальная живопись и графика» 207
Чжунго цзяньчжу ши 中國建築史 «История китайской архитектуры» 651
Чжунго шуфа 中國書法 «Китайская каллиграфия» 813
Чжунго шуфа сы цяньнянь 中國書法四千年 «Четыре тысячелетия истории китайской каллиграфии» 813
Чжунго шу-хуа цыдянь 中國書畫詞典 «Словарь китайской каллиграфии и живописи» 49
Чжунле ту 忠列圖 «Планы верности» 759
Чжун хэ Шао юэ 中和韶樂 «Музыка Шао золотой середины» 336
Чжун шань сун лао фу 中山松醪賦 «Ода о вине [сорта] „Сосны посреди гор“» 702
Чжунъюань инь юнь 中原音韻 «Рифмы произношения Центральной равнины» 803, 894
Чжу оу ту 竹鷗圖 «Бамбук и чайка», «Бамбук и цапля» 793
Чжу пу 竹譜 «Книга о бамбуке» 672
Чжу си/ци сун цэнь ту 竹溪松岑圖 «Бамбуковые [заросли] потоки сосны и скалы» 789
Чжу тай пу 竹態譜 «Книга об образе бамбука» 672
Чжу фу 祝福 «Моление о счастье», «Счастье» 396, 416, 719, 896
Чжу Шан-цзо те 諸上座帖 «Манускрипт [в дар] Чжу Шан-цзо» 751
Чжу ши цзяо цинь 竹石焦禽 «Бамбук, камни и стая встревоженных птиц» 822
Чжу ши шуйсянь ту 竹石水仙圖 «Бамбук, камень, нарцисс», «Уединенный уголок: бамбук, камень, вода» 709
Чжэн лунь 正論 «Правильные суждения» 23
Чжэн ци гэ 正氣歌 «Песнь стойкому духу» 390
Чжэнь-цзин-ань му-юань шу 真鏡罨幕緣疏 896
Чжэнь чжу ху 珍珠湖 «Жемчужное озеро» 337
Чжэнь Шан чжай ту 真賞齋圖 «Кабинет Чжэнь Шана» 549
Чжэ янлю 折楊柳 «Обламываю ветки тополя и ивы» 796
«Чио Чио Сан» 397
Чи-ю си 蚩尤戲 «Представление Чи-ю» 346
Чо гэн лу 輟耕录 «Записи остановившего вспашку на меже [во имя перемен]» 409
Чуань фу 荈賦 «Ода о чае» 454
Чуань шоу цзюэ 傳授訣 «Наставления в тайном» 687
Чуань шэнь би яо 傳神必要 «Рецепт портрета» 473

Чугун янь юэ 楚宮宴樂 «Пиры и музыка во дворце [царства] Чу» 354
Чунцин сэньлинь 重慶森林 «Чунцинский лес» 543
Чунь гуан чжа се 春光乍色 «Внезапная весна» 543
Чунь гуй мэн 春歸夢 «Сон о возвращении весны» 855
Чунь гун ми/би си ту 春宮秘戲圖 «Изображения тайных забав весеннего дворца» 846
Чунь лю 春柳 «Весенняя ива» 385
Чунь мяо 春 苗 «Весенние ростки» 700
Чунь няо хуа ту 春鳥華圖 «Весенние птицы и цветы» 706
Чунь сяо ми/би си ту 春宵秘戲圖 «Изображения тайных забав весенних ночей» 846
Чунь Тао 春桃 «Чунь Тао» 785
Чуньтянь 春天 «Весна» 657
Чунь хань 春寒 «Весенние холода» 699
Чуньхуагэ те 淳化閣帖 «Собрание прописей из Павильона Чистоты нравов» 600
Чунь хуа инь цзюй 春畫淫具 «Весенние картины и непристойные средства» 846
Чунь цань 春蠶 «Весенние шелкопряды» 718
Чунь цао чуан тан 春草闖堂 «Весенняя трава в ритуальном зале» 690
Чунь цзай чжи тоу 春在枝頭 «Весна в древесной кроне» 210
Чунь-цзе цзу-юй 春節組曲 «Новогодняя сюита», «Сюита Праздника весны» 616
Чунь цзян хуа юэ е 春江花月夜 «Лунный свет и цветы на весенней реке» 338
Чунь цю 春秋 «Вёсны и осени» 21, 763
Чунь шань жуй сун ту 春山瑞松圖 «Весенние горы и сосны», «Весенние горы и чудесные/благовестные сосны» 663
Чунь шань ту 春山圖 «Весна в горах» 816
Чунь шань цзи цуй ту 春山積翠圖 «Начинающие зеленеть весенние горы», «Весенние горы — нагромождение лазури» 210, 569
Чунь ю вань гуй ту 春遊晚歸圖 «Возвращение домой весенним вечером» 794
Чу цы 楚辭 «Чуские строфы» 605, 654
Чу юэ те 初月帖 «Манускрипт [от] начала месяца» 876
Чэ ма чусин ту 車馬出行圖 «Выезд колесниц» 533
Чэннань чунь сэ ту 城南春色圖 «Весенние краски Чэннани», «Весенний пейзаж Чэннани» 900
Чэнши чжи е 成市之夜 «Ночь города» 740
Чэнъи шичжан 陳毅市長 «Мэр Чэнъи» 855
Чэнь-ши тай цзи цюань ту шо «Разъяснения изображений [приемов] *тай цзи цюань* господина Чэня» 720
Чэнь-ши цзя пу «Семейные хроники господина Чэня» 720
Чэфу чжи цзя 車夫之家 «Семья рикши» 387
«Шакьямуни, спускающийся с гор» 179
Шалун 沙龍 «Салон» 718
Шан тяньтан 上天堂 «Посещение храма» 372
Шанхай 24 сяоши 上海 24 小時 «24 часа Шанхая» 718
Шанхай янь ся 上海屋簷下 «Под крышами Шанхая» 389, 718, 779
Шан хань ми/би яо 傷寒秘要 «Тайная суть лихорадочного поражения холодом» 761
Шан ши 傷逝 «Скорбь по ушедшей» 867
Шан шу да чжуань 尚書大傳 «Великое предание о „Почтенных писаниях“» 379
Шань-гу цзи 山谷集 «Собрание [даоса] Горного ущелья» 751
Шаньлинь чжи гэ 山林之歌 «Песня о горных лесах» 657
Шань лу сун шэн ту 山路松聲圖 «Голоса сосен на горной дороге» 724
Шаньху сянлянь 珊瑚項鏈 «Коралловое ожерелье» 730
Шань цзин чунь син 山徑春行 «Весенняя прогулка по горной тропе», «Прогулка по пути весной» 659
Шань цзюй лохань 山居羅漢 «Архаты в горах» 605
Шань цзюй ту 山居圖 «Горная обитель», «Жизнь в горах» 798
Шань цзюй цзао ци 山居早起 «Живя в горах, вставать спозаранку» 582
Шань цзя цин гун 山家清供 «Чистые подношения горной семьи» 468
Шаньча бай сянь ту 山茶白鷳圖 «Дикие камелии и серебристый фазан» 706
Шаньча бай юй ту 山茶白羽圖 «Дикие камелии и [птица с] белым опереньем» 706
Шаньча шуйсянь ту 山茶水仙圖 «Камелия и нарциссы» 854
Шань чжуан ту 山莊圖 «Горная усадьба» 604
Шань чжун чуаньци 山中傳奇 «Горное предание» 759
Шань чуань цюй юнь ту 山川去雲圖 «Горы и поток в тающей облачной [дымке]» 573
Шань ши цин лань 山市晴嵐 «Горная деревня в рассеивающемся тумане» 887, 888
Шань шуй инь-и ту» 山水隱逸圖 «Пейзажи с отшельниками» 860
Шань шуй хуа лунь 山水畫論 «Рассуждения о пейзаже» 531
Шань шуй хуа цзюэ 山水畫訣 «Тайна пейзажа» 531
Шань шуй це 山水冊 «Пейзаж» 873
Шань шуй ши эр цзин ту 山水十二景圖 «Двенадцать пейзажных видов» 712
Шаньшупин цунь жи цзи 杉樹坪村日記 «Записки о деревне Шаньшупин» 712
Шаонянь Чжунго 少年中國 «Молодой Китай» 730
Шао-хо-лун у 燒火龍舞 631
Шато го 沙陀國 «Государство Шато» 367
Шацзябан 沙家浜 «Шацзябан» 337, 567
Ша Ян Синь 殺養心 «Убийство Ян Синь» 389
«Шестой патриарх, разрывающий [свиток] канона» *см.* Лю-цзу по цзин ту
«Шестой патриарх Хуй-нэн» *см.* Хуй-нэн лю-цзу сян
Ши бу юэ 十部樂 «Музыка десяти категорий» 349
Ши да сюй 詩大序 «Большое предисловие к „[Канону] поэзии“» 341–342
Ши Кэ-фа 史可法 «Ши Кэ-фа» 371, 828
Ши Лэ вэнь дао ту 石勒問道圖 «Ши Лэ вопрошает о Дао/Пути» 818
Ши лю тянь-мо у 十六天魔舞 «Танец шестнадцати небесных демонов» 350

Ши-мао 世貿 «ВТО» 840
Ши ма ту 十馬圖 «Десять скакунов» 818
Ши мин 釋名 «Толкование имен» 134–135
Шимянь майфу 十面埋伏 «Круговая оборона», «Круговая засада» 338, 425, 812
Шисаньлин шуйкуан 十三陵水狂 «Симфония Шисаньлинского водохранилища» 779
Шисаньлин шуйку цзяосянцюй 十三陵水庫交響曲 «Симфония/сюита/рапсодия Шисаньлинского водохранилища» 396, 731
Ши сань хан 十三行 «Тринадцать столбцов» 877
Ши сань цзин 十三經 «Тринадцатиканоние», «Тринадцатикнижие» 23, 134, 726
Ши сюэ 視學 «Учение о визуальном» 597
Ши сянь хун би/ми 食憲鴻秘 «Великие тайны устоев питания» 468
Ши тань 詩譚 «Беседы о поэзии» 761
Ши-тянь цза цзи 石田雜記 «Различные записи Каменного поля» 873
Ши-тянь цзи 石田集 «Собрание произведений Каменного поля» 873
Ши у цзи юань 事物基原 «Основы и истоки дел и вещей» 379
Ши цзин 詩經 «Канон стихов/поэзии», «Книга песен/стихов» 21, 23, 28, 58, 331, 340, 405, 462, 465, 669, 763, 846
Ши цзин 食經 «Канон еды» 454
Ши цзи 史記 «Исторические записки» 23, 55, 135, 379, 405, 410, 467, 488, 506, 633, 640, 741, 791, 792
Ши-цзы дэн 獅子燈 «Лев-факел» 865
Ши-цзы у 獅子舞 «Танец льва» 349
Ши-цзы хуй 獅子會 «Собрание львов» 866
Ши-цзы цай цин 獅子采青 «Лев и овощи», «Лев срывает овощи» 865
Ши ци суй 十七歲 «Семнадцать лет» 421
Ши ци те 十七帖 «17 писем» 539, 877
Шичжучжай (шу) хуа пу 十竹齋書畫譜 «Комплект/Альбом рисунков и (каллиграфии) из Кабинета Десяти бамбуков», «Свод образцов каллиграфии и живописи из Шичжучжай» 113, 760
Шичжучжай цзянь пу 十竹齋箋譜 «Комплект/Альбом художественной/почтовой бумаги из Кабинета Десяти бамбуков», «Свод образцов почтовой бумаги из Шичжучжай» 113, 760
Ши эр и би фа 十二意筆法 «Двенадцать принципов/методов работы кистью» 815
Ши эр цзинь чай十二金釵 «Двенадцать цзиньлиньских шпилек» 365
Ши эр юэ те 十二月帖 «Двенадцатая луна» 878
Ши юй те 食魚帖 «Манускрипт [о] рыбном блюде» 748
Шо вэнь 說文 *см.* Шо вэнь цзе цзы
Шо вэнь цзе цзы 說文解字 «Изъяснение знаков и разбор/толкование иероглифов», «Истолкование знаков и разъяснение иероглифов», «Изъяснение [простых письменных] знаков и анализ [составных] иероглифов» 26, 133–135, 162, 164, 341, 782
Шоу ши-цзы 手獅舞 «Ручной лев» 865
Шуан гоу чжу ши ту 雙鉤竹石 «Пара бамбуков с искривленными стволами [и] камни» 672
Шуан сицюэ ту 雙喜鵲圖 «Пара сорок», «Две сороки бранящие зайца» 793
Шу гай 書概 «Каллиграфический очерк» 172
Шу дуань 書斷 «Суть каллиграфии», «Рассуждения о каллиграфии», «Нормы каллиграфии» 164, 700
Шуйды цзуй 誰的罪 «Чья вина?» 699
Шуйсян инь 水鄉吟 «Вздыхаю о родных местах» 718
Шуй ху чжуань 水滸傳 «Речные заводи» 372, 364, 366–367, 370, 435, 684, 808
Шуй цунь ту 水村圖 «Деревня у реки» 821
Шуй ши ту цзин 水飾圖經 «Иллюстрированный канон водных постановок/красот» 376
Шуй 水 «Вода» 354
Шу линь сю ши 疏林秀石 «Сухие деревья и благоухающие камни» 822
Шу пу 書譜 «Каллиграфические анналы», «Каталог каллиграфии», «Свод [правил по] каллиграфии» 129, 700
Шу су те 蜀素帖 «Каллиграфия на сычуаньском шелке» 665
Шуфа сюэси би ду 書法學習必讀 «Руководство по изучению каллиграфии» 581
Шуфа цзюйяо 書法舉要 «Основы каллиграфии» 125
Шу фа я янь 書法鴉言 «Просвещенные речения о методах каллиграфии» 175
Шу цзин 書經 «Книга исторических писаний/документов/преданий», «Канон/Книга писаний/преданий» 21, 23, 134, 379, 461, 465, 633, 634, 763
Шу чжи шу 書旨述 «Изложение каллиграфических установок» 888
Шу ши 書勢 «Энергопотоки в каллиграфии» 892
Шу ши 書史 «История каллиграфии» 665
Шу-юань цза цзи 菽園雜記 «Разные записки из Бобового огорода» 468
Шу юань цзинхуа 書苑菁華 «Все самое цветущее из каллиграфического заповедника» 892
Шэн-ань вай цзи 升庵外集 «Внешнее собрание [сочинений] Шэн-аня» 468
Шэн гуань ту 升官圖 «Лестница карьеры» 390
Шэн сы хэнь 生死恨 «Смертельная ненависть» 371, 740
Шэнхо бао 生活報 «Жизнь» 699
Шэнчань у 生產舞 «Производственный танец» 352
Шэн ча-цзы 生查子 «На плоту» 802
Шэн чжи ичжи 生之意志 «Воля к жизни» 387
Шэнь гуй 神龜 «Божественная черепаха» 610
Шэнь-лун бэнь 神龍本 877
Шэньнюй 神女 «Святая» 412, 584
Шэнь сянь ци цзю фа 神仙起居法帖 «Пропись „Жития бессмертных“» 897
Шэньшэнчжи чжань цзяосянцюй 神聖之戰交響曲 «Симфония „Священная война“» 714
Шэ хуа лу 舌華錄 «Записи болтливого языка» 455
Шэхуйчжуи хао 社會主義好 «Социализм — хорошо», «Да здравствует социализм» 616

丙

«Щелкунчик» 344–345
Элосы сицзюй 俄羅斯戲劇 «Театр России» 386
«Энди Уорхол» 840
«Энь-лай из семьи почтенного Чжоу» 402
Эр Ван шуфа гуань-куй 二王法書管窺 «О каллиграфии двух Ванов» 872
Эр лин сы лю 二零四六 «2046» 543
«Эрос» 543
«Эрос за Китайской стеной» 850
«Эротические цветные гравюры периода Мин. Очерк китайской сексуальной жизни от династии Хань до династии Цин, 206 до н.э. — 1644 н.э.» 849
Эр Се те 二謝帖 «Манускрипт Эр Се» 876
Эр цзун дяо синь ту 二宗調心圖 «Два патриарха, гармонизирующих свое сознание» 675
Эрцзы ды да ваньоу 子的大玩偶 «Большая кукла сына» 428, 745
Эр цзюнь ту 二駿圖 «Два скакуна» 587
Эр ши сы сяо 二十四孝 «24 примера самоотверженного служения родителям» 683, 684
Эрши шоу канчжань гэцюй 二十首抗戰歌曲 «Двадцать песен войны Сопротивления» 657
Эр я 爾雅 «Приближение к классике» 134, 135
Ю ай 友愛 «Дружба» 344
Юань гуань те 遠官帖 «Манускрипт *юань гуань*» 876
Юань е 原野 «Дикая пустошь» 765
Юань е 園冶 «Изящество парка/парков» 59, 84, **880**
Юань-мин тин сун фэн 淵明聽松風 «[Тао] Юань-мин, слушающий [звуки, издаваемые] соснами под ветром» 605
Юаньминъюань — любовь и ненависть 345
Юань пу гуй фань 遠浦歸帆 «Лодки, возвращающиеся к отдаленной отмели», «Возвращение парусников» 676, 887
Юаньсянжэнь 鄉人 «Соплеменник» 427, 613
Юань цзянь лэй хань 淵鑒類函 «Классифицированное собрание широчайших отражений» 407
Юань цюй сюань 元曲選 «Изборник юаньских пьес» 801
Юань Чун-хуань 袁崇煥 «Юань Чун-хуань» 773
Юань ян чжун «Могильный холм любящих супругов» 855
«Юбилей» 394
Юй жэнь 魚人 «Рыболовы» 556
Юй ма ту 浴馬圖 «Купание коней», «Лошади на водопое» 821
Юй мэйжэнь 虞美人 «Красавица Юй», «Красавица-рыбка» 344, 353, 796
Юй пянь 玉篇 «Нефритовые главы» 134–135
Юйтянь фо цюй 于闐佛曲 «Буддийские мелодии Юйтяня/Хотана» 349
Юй у 羽舞 «Танец [с] перьями» 346
Юй фу 馭服 «Колесницы и одежда» 290
Юй фу ту 魚父圖 «Рыбаки», «Ловля рыбы» 709, 737
Юй фу чжи 馭服誌 «Трактат о колесницах и одеяниях», «Описание колесниц и одежды» 289–290
Юй цунь си чжао ту 漁村夕照 «Закат над рыбацкой деревней» 676
Юй цунь сяо сюэ цзин ту 魚村小雪景圖 «Рыбацкая деревня под первым снегом» 540
Юй чай чуань 玉釵轉 «Предание о нефритовой шпильке» 343
Юйчжао-тан мэй пинь 玉照堂梅品 «Категории [цветущей] сливы [из] Зала нефритового сияния» 669
Юй чжуан цю цзи ту 漁莊秋霽圖 «Рыболовные угодья [во время] осеннего прояснения» 681
Юй чжу ту 雨竹圖 «Бамбук [под] дождем» 551
Юй шу禹書 «Документы Юя» 164, 633
Юн би лунь用筆論 «Беседы о применении кисти» 687, 837
Юн би фа 用筆法 «Методы работы кистью» 837
Юн мэй ту 詠梅圖 «Воспеваю сливу-*мэй*» 668
Юнь-линь ши пу 雲林石譜 «Реестр камней [отшельника] Юнь-линя» 84
Юнь-мэнь да цзюань 雲門大卷 «Великое собрание [у] Облачных ворот» 346
Юнь пай тай ши-цзы 雲牌太獅子 «Великий лев [с] облачными табличками» 866
Юнь-сянь цза цзи 雲仙雜記 «Разные заметки Юнь-сяня» 379
Юнь хэн сю цэнь ту 雲橫秀岑圖 «Облачные вершины благоухающие пики», «Облака тянущиеся [над] благоухающими пиками» 552
Юнь цзинь куан цай ту 雲錦狂才圖 «Облачно-черные [и] злато-парчовые, дикие [как] стихия» 597
Юнь шань дэ и 雲山得意 «Исполнение желаний в облачных горах», «Облака [и] горы» 666
Ю хуан дай шэн 幽篁戴勝 «Таинственный росток бамбука, несущий на себе [существо]» 822
Юхуа сюанькань 油畫選刊 «Избранные произведения масляной живописи» 207
Ю хуа хаохао шо 有話好好說 «Если есть что сказать — говори» 785
Ю чжу ку ча ту 幽竹枯槎圖 «Уединенный бамбук и засохшее дерево» 536
Ю чунь ту 遊春圖 «Весенняя прогулка» 668, 818
Ю Шу 遊蜀 «Поездка в Шу» 603
Юэ гуан цюй 月光曲 «Лунная соната» 388
Юэ е кань чао 月夜看潮 «Лунной ночью взирая на озеро» 817
Юэ е ту 月夜圖 «Лунная ночь» 659
Юэсюэ 樂學 «Музыковедение» 339
Юэфу синь-бянь ян-чунь бай/бо-сюэ 樂府新編陽春陽春白雪 «Заново составленные, [классические, как древняя песня] „Белый снег солнечной весной“, *юэфу*» 801
Юэфу цзацзи 樂府雜記 «Пестрые записи о Палате музыки», «Разнообразные записки о Музыкальной палате» 333
Юэ фу ши цзи «Собрание стихов *юэфу*» 340
Юэ Фэй 嶽飛 «Юэ Фэй» 730
Юэ Фэй чжуань 嶽飛傳 «Жизнеописание Юэ Фэя», «Сказание о Юэ Фэе» 364
Юэ цзин «Канон музыки» 樂經 21
Юэ цзи 樂記 «Записи о музыке», «Записки о музыке» 332, 341
Янгуан цаньлань ды жицзы 陽光燦爛的日子 «Дни яркого солнца» 785
Ян-гуйфэй 楊貴妃 «Ян-гуйфэй» 616

丙

Ян-гуйфэй чу юй ту 楊貴妃出浴圖 «Ян-гуйфэй после купания» 830
Янтай 陽臺 «Балкон» 678
Янцзыцзян баофэнюй 揚子江暴風雨 «Ураган над Янцзы» 680, 730
Ян ши цзян 楊氏將 «Полководцы из семьи Ян» 367
Янъя жэньцзя 養鴨人家 «Птичница» 613
Янь Жуй-шэн «Янь Жуй-шэн» 411
Янь-нань Чжи-ань лунь цюй «Суждения об ариях Янь-нань Чжи-аня» 801
Янь сы вань чжун 煙寺晚鐘 «Буддийский монастырь в тумане [и] вечерний колокол» 676
Янь та шэн-цзяо сюй 雁塔聖教序 «Предисловие [к началу строительства пагоды] святого [буддийского] учения „[Большой] пагоды [диких] гусей“» 852
Янь те лунь 鹽鐵論 «Суждения/Спор о соли и железе» 409
Яньхуа-дун 延花洞 «Пещера распространяющегося цветения» 604
Яньцзин кай цзяо люэ 燕京開教略 «Очерки о распространении [христианской] религии в Яньцзине (Пекине)» 597
Яньцзян де-чжан ту ши 煙江疊嶂圖詩 «Поэма о гряде гор в Яньцзян» 823
Янь цзян де чжан 煙江疊嶂圖 «Река в тумане и застывшие пики» 540
Янь ши цзя сюнь «Домашние поучения рода Янь» 377
Янь ши гуй ши «История тушечниц» 665
Яньюй豔遇 «Любовная встреча» 678
Янь янтянь 艷陽天 «Ясный день» 395
Яо-ба яо яо дао вайпоцяо 搖吧搖到外婆橋 «Раскачивайся, люлька, до Бабкина моста», «Шанхайская триада» 420–421, 503, 812
Яо-гу у 腰鼓舞 «Танец под поясной барабан» 347
Яо фэн ци шу ту 瑤峰琪樹圖 «Нефритовые пики и драгоценные деревья» 619
Яо шань шу янь 遙山書雁 «Одинокий гусь, [летящий над] дальними горами» 713
Япо 壓迫 «Гнет» 765
Япянь чжаньчжэн 鴉片戰爭 «Опиумные войны» 694
Ясуй цянь 壓歲錢 «Новогодняя монета» 818
Я тоу Вань те鴨頭丸帖 «Манускрипт „Пилюля [в форме] утиной головы“» 877
Я ту 鴨圖 «Утка» 831
Яэрта 雅爾達 № 2 «Ялта № 2» 841

А да 阿大 Жэнь Юй
А мань то тан 阿曼陀堂 Чэнь Хун-шоу (1768–1822)
А мэй 阿梅 Ли Жуй-цин
А мэй цао чжуань 阿梅草篆 Ли Жуй-цин
А цан 阿倉 У Чан-ши
Ай во лу чжэнь цан инь 愛吾廬珍藏印 Ли Энь-цин
Ай гэнь е хай 愛根業海 Ли Шань
Ай цю шань 愛丘山 Хуан Дин
Ай чжи шань линь 愛止山林 Хуан Дин
Ай чжу сюэ синь сюй 愛竹學心虛 Цянь-лун
Ань лэ 安樂 Фан Хэн-сянь
Ань цзе тан 安節堂 Гун Сянь
Ань цзи 安吉 У Чан-ши
Ба хуань 八還 Чжу Да
Ба хун соу шэн 八紅叟生 Цзян Бао-лин
Ба цянь суй чунь 八千歲春 Ли Фан-ин
Ба чжэн мао нянь чжи бао 八徵耄念之寶 Цянь-лун
Ба ши и вэн 八十一翁 Шэнь Чжоу
Ба ши эр лао жэнь 八十二老人 Чэнь Юань-лун
Бай и мэнь ся 白衣門下 Ло Пинь
Бай мэнь е жэнь 白門野人 Чэнь Цинь
Бай сюэ чжай 白雪齋 Лу Ин-ян
Бай ся фу ань 白下復庵 Чжу Хэ-нянь
Бай тоу вэн ши юй линь эр 白頭翁是羽林兒 Тан И-фэнь
Бай фа лао вань ти 白髮老頑皮 Мэй Цин
Бай хуа чжай 白華齋 Юнь Шоу-пин
Бай хуа чжоу 百花洲 Чжан Пэн-чжун
Бай цзин лао жэнь 拜經老人 У Жун-гуан
Бай цзянь 白箋 Чжэн Се
Бай ши ли 白石里 Ю Инь
Бай юнь цзюй 白雲居 Ни Юань-лу
Бай юнь чуань 白雲窗 Ли Шэн
Бай юнь шань цяо 白雲山樵 У Да-чэн
Бай ян цзя сюэ 白陽家學 1) Чэнь Сянь (1785–1859); 2) Чэнь Шу
Бань гэ хань 半箇漢 Дао Цзи
Бань сэн 半僧 Сян Шэн-мо
Бань та цинь шу 半榻琴書 Цянь-лун
Бань тан 半塘 Чжоу Лян-гун
Бань фан 半舫 Ли Фан-ин
Бань чуан хуа юй 半窗華雨 Ни Юань-лу
Бань юнь 伴雲 Юн Син
Бао жан 寶穰 Чжан Тин-цзи
Бао лэй цзы 抱壘子 У Юнь
Бао ми чжай 寶米齋 Фан Цзюнь-и
Бао хэ тай хэ 保合太和 Сюань-е (Кан-си)
Бао цзи чун бянь 寶笈重編 Цянь-лун
Бао чжэнь тан 葆真堂 Чэнь Цинь
Бао ши ши 寶石室 Ли Жуй-цин
Бе хао юань кэ 別號園客 Ни Юань-лу
Би вай 筆外 Ван Юй
Би гэн 筆畊 Цзоу И-гуй
Би дуань цзао хуа 筆端造化 Цянь-лун
Би дэ 比德 Цянь-лун
Би тоу хо 筆頭活 Шэнь Цюань
Би у шу юй 碧梧疎雨 Хуа Янь
Би фэн мин ши вэй се чжэнь 必逢名士為寫真 Минь Чжэнь
Би хуа чунь юй 筆華春雨 Цянь-лун
Би хуа янь юй 筆華硯雨 Чжан Сюэ-цзэн
Би чжань энь юй 筆霑恩雨 Чжан Чунь-сю
Би янь цзин лян жэнь шэн и лэ 筆研精良人生一樂 1) Чжоу Чжи-мянь; 2) Чэнь Чунь
Би янь шао жэнь хуй 僻言少人會 Хуан Шэнь
Бин инь жэнь 丙寅人 Ван Ши-шэнь
Бин ли гэ 病梨閣 Чжэн Се
Бин оу ди би 冰甌滌筆 Юй Цзи (1738–1823)
Бин синь 冰心 Цзоу И-гуй
Бин сюэ у цянь шэнь 冰雪悟前身 Ши-тао
Бин сюэ чжи цзяо 冰雪之交 Ло Пинь
Бин сян ши 冰香室 Вэнь Бо-жэнь
Бин ху цю юэ 冰壺秋月 Ван Фу
Бин хэ 病鶴 Гу Юнь
Бин цзянь 冰鑑 Цзоу И-гуй
Бин чэнь цзинь ши 丙辰進士 Чжэн Се
Бин шан хун фэй гуань 冰上鴻飛館 Хуан Бинь-хун
Бо хай цан чжэнь 渤海藏真 Чэнь Цзи-дэ
Бо цзянь шань коу жэнь цзя 柏梘山口人家 Мэй Цин
Бо цзянь шань чжун жэнь 柏梘山中人 Мэй Цин
Бо я 博雅 1) Сян Шэн-мо; 2) Сян Куй
Бо я тан 博雅堂 Чэнь Юань-су
Бо я тан бао вань инь 博雅堂寶玩印 Сян Юань-бянь
Бу е чжай 不夜齋 Чжа Ши-бяо
Бу и 布衣 Ло Пинь
Бу и сань лао 布衣三老 Цзинь Нун
Бу и шэн 不衣生 Хуа Янь
Бу и шэн 布衣生 Хуа Янь
Бу и шэнь 布衣身 Чжан Вэнь-тао
Бу инь цзю 不飲酒 Ли Фан-ин
Бу нэн янь чжай 不能言齋 Гун Сянь
Бу си янь чжай 不洗硯齋 Хэ Шао-цзи
Бу цзе и чуан цю мянь хао 不借乙牀秋免毫 Ло Пинь
Бу цзо жэнь цзянь у и ши 不作人間無益事 Сян Шэн-мо
Бу цзу цзай 不足在 Дай Бэнь-сяо
Бу цзянь ши эр у шань 不見是而無悶 Чжао Чжи-цянь
Бу цун мэнь жу 不從門入 Ши-тао

---

* Подбор печатей для Указателя определялся в основном составом живописной и каллиграфической коллекции Государственного музея Востока (Москва). Тексты печатей в транскрипции представлены в раздельном написании, хотя некоторые сочетания распознаются как имена собственные (личные, географические и т.п.), грамматические формы или устойчивые фразеологические обороты. После иероглифов указано имя художника или каллиграфа, кому принадлежит данная печать. Годы жизни указаны в том случае, если известны два художника с одинаковым написанием имени в русской транскрипции. В Указатель не включены «именные» печати, тексты которых содержат полное имя или псевдоним автора.

Бу ши хуа 不是畫 Гао Ци-пэй
Бу шоу по цу 不受迫促 Ли Шань
Бу юань чжай 不遠齋 Юнь Шоу-пин
Бэй вэн 悲翁 Чжао Чжи-цянь
Бэй пин ли ши цан инь ту шу 北平李氏珍藏圖書 Ли Энь-цин
Бэй фан 北方 Ли Ши-чжо
Бэй цзян 北江 Лу Си-син
Бэй цюань цао тан 北泉草堂 Чжэн Се
Бэй чи 碑痴 Хуан И
Бэй шу 北墅 Юнь Гэ
Бянь чжоу цзай цзю 扁舟載酒 Чжан Вэнь-тао
Бяо у цзянь люй 標悟簡率 Лю Юн
Бяо ши чжи цзяо 表世之交 Шао Ми
Вай жэнь на дэ чжи 外人那德知 Фан Хэн-сянь
Ван син хань мо 汪姓翰墨 Ван Ши-юань (кон. XIX — нач. XX в.)
Ван цзи синь юй куан 忘機心宇曠 Цянь-лун
Ван цзи юй ся 萬幾餘暇 Сюань-е (Кан-си)
Ван чжэ сян 王者香 Ин Бао
Ван ши чжун фу 王氏仲父 Ван Чжун-ли
Ван ши чжэнь цан 王氏珍藏 Ван Ти (?)
Вань 萬 Чэнь Хун-шоу (1768–1822)
Вань ? шэнь цю 晚?身秋 Чу Чжэнь-чан
Вань го нун сан у мэй чжун 萬國農桑寤寐中 Цянь-лун
Вань люй цзян цунь 萬柳江邨 Чжан Ду-син
Вань нун 玩儂 Сян Куй
Вань пи 頑皮 Ли Шань
Вань сян тан 晚香堂 Чэнь Цзи-жу
Вань хуа гун цзянь цан бао 萬華宮鑑藏寶 Цянь-лун
Вань цзюань фан цзя 萬卷方家 Фан Юань-лу
Вань чжи шу хуа чжэнь ю и 晚知書畫真有益 Лу Хуй
Вань шуй цянь шань ду ван лай 萬水千山獨往來 Хуан Дин
Вань шэн 玩生 Хуа Янь
Вань эр шэн 完耳生 Чжан Лю
Вань ю тун чунь 萬有同春 Цянь-лун
Во ну 斡奴 Хуан Шэнь
Во синь сун ши цин ся ли 我心松石青霞裏 Хуан Дин
Во фа 我法 1) Ван Ши-шэнь; 2) Ши-тао
Во фэй вэнь ши 我非文士 Тан И-фэнь
Во хэ цзи чжи ю 我何濟之有 Ши-тао
Во ши жу лай цзуй сяо чжи ди 我是如來最小之弟 Ло Пинь
Во юй шань фан 臥雨山房 Ван Ши-шэнь
Во юн во фа 我用我法 Дай Бэнь-сяо
Вэй ай 蔿艾 Чжу Да
Вэй го фу жэнь чжао гуань 魏國夫人趙管 Гуань Дао-шэн
Вэй и чжан 濰夷長 Чжэн Се
Вэй мэй ши 味梅室 Чжу Сюн
Вэй нань бо хоу 渭南伯後 1) Лу Ши-хуа; 2) Лу Юй-цин
Вэй нэн ван у 未能忘物 Цзян Тин-си
Вэй синь цзин ши 惟心淨士 Сян Юань-бянь
Вэй сяо цао тан хуа цзи 緯蕭草堂畫記 Сун Ло
Вэй хуай гуань дао 澓懷觀道 Чэн Тин-лу
Вэй цзин вэй и 惟靜惟一(弋) Цянь-лун
Вэй шэн лянь чи 薇省蓮池 Ли Шао-цзи
Вэй ян ли ши 維揚李氏 Ли Фан-ин
Вэнь гу чжи синь 溫古知新 Лу Хуй
Вэнь дао юй цяо 文道漁樵 Мэй Цин
Вэнь сюэ дай цун чжи чэнь 文學侍從之臣 1) Мао Ци-лин; 2) Ми Хань-вэнь; 3) Ни Юань-лу
Вэнь хуа фу 問華阜 Юнь Шоу-пин
Вэнь цзи фан шэн 文几方生 Фан Юань-лу
Вэнь чжан тай шоу 文章太守 Ван Вэнь-чжи
Вэнь чжэнь чжай 溫真齋 Кэ Цзю-сы
Гай гу чжэн цзинь 改古證今 Сян Юань-бянь
Гань лань сюань 橄欖軒 Чжэн Се
Гао хань 高瀚 Гао Фэн-хань
Гао чжун цзы 高仲子 Гао Фэн-хань
Гао шэн лао 高生老 Гао Сян
Гао юнь гун цы синь 高雲共此心 Юй Чжи-дин
Го цзы цзи цзю 國子祭酒 Лу Шэнь
Гу ань 古菴 Лу Шэнь
Гу бо цао тан 古柏草堂 Сюй-гу
Гу вэй 古味 Лу Хуй
Гу коу 谷口 Чжэн Се
Гу мэй цзян шан ши ши хуа ши 古梅江上詩史畫師 Сяо Юнь-цун
Гу си 古稀 Ян Цзинь
Гу си тянь цзы 古稀天子 Цянь-лун
Гу си тянь цзы чжи бао 古稀天子之寶 Цянь-лун
Гу су тай ся и жэнь 姑蘇臺下逸人 Се Ши-чэнь
Гу сян 古香 1) Лу Ши-хуа; 2) Хуан Шэнь; 3) Цзян Тин-си
Гу сян шу у 古香書屋 Ю Инь
Гу тай ши ши 古太史氏 У Куань
Гу тао чжоу 古桃州 У Чан-ши
Гу хуа тин 古華亭 Лу Шэнь
Гу хуань 古歡 Мэй Цин
Гу ци чжай 古期齋 Ван Юань-ци
Гу цю 古秋 Ван Чжэнь
Гу чжи куан е 古之狂也 Ли Фан-ин
Гу шуй 古水 Си Ган
Гу юй 古漁 Чжан Ця
Гуа чжи дэ цан юй ми 卦之德藏于密 Хун Чжи
Гуа чжоу 瓜州 Чжэн Се
Гуан фэн цзи юэ 光風霽月 Цзинь Нун
Гуан хань 廣寒 У Шань-тао
Гуан хань 廣漢 Чжан Сюэ-цзэн
Гуань 觀 Юн Син
Гуань инь 灌隱 У Вэй-е
Гуань лин сань шэнь шань 管領三神山 Чжан Вэнь-тао
Гуань тянь ди шэн у ци сян 觀天地生物氣象 Цянь-лун
Гуань чжай 觀齋 Ли Жи-хуа
Гуань шу вэй лэ 觀書為樂 Цянь-лун
Гуань юй хай чжэ 觀於海者 Чжан Вэнь-тао
Гуй 桂 Цзоу И-гуй
Гуй лай тан инь 歸來堂印 Вэнь Цзя
Гуй мао 癸卯 Чэнь Чжуань
Гуй мао шэн жэнь 癸卯生人 Ли Юй (1843 — после 1904)
Гуй сы шэн 癸巳生 У Жун-гуан
Гуй хай шэн 癸亥生 Чжан Сюн
Гуй цю лай си 歸去來兮 У Шань-тао
Гуй чжан вэнь фу 圭章文府 Цянь-лун
Гуй чжун ши хуа 閨中詩畫 Фан Вань-и

Гуй янь чжай 歸研齋 Ян Нэн-гэ
Гун 公 Гэн Чжао-чжун
Гун бао чжи чжан 宮保之章 Дун Ци-чан
Гун бао ши цзя 宮保世家 Сян Юань-бянь
Гун сунь да жан 公孫大孃 Чжан Жуй-ту
Гун сунь да нян 公孫大娘 Сюй Вэй
Гун фан чжун юнь чжи чжан 宮坊仲允之章 Ми Хань-вэнь
Гун хуй 恭繪 Цзяо Бин-чжэнь
Гун чжо суй и 工拙隨意 Хуа Янь
Гун чу ши 龔處士 Гун Сянь
Гэ сян жу чи 個相如吃 Чжу Да
Гэн гэн ци синь 耿耿其心 Сюй-гу
Гэн инь 耕隱 Сян Юань-бянь
Гэн синь цао тан 耕心草堂 Ши-тао
Гэн сюй тун цзинь ши 庚戌同進士 Чжан Вэнь-тао
Гэн чэнь цзинь ши 庚辰進士 Чжан Сян-хэ
Гэн чэнь чжэн ци ши 庚辰政七十 У Юнь
Гэн юнь 耕雲 Ли Фан-ин
Гэн янь хоу жэнь 耕煙後人 Ван Цзю
Гэн янь цэн сунь 耕煙曾孫 Ван Цзю
Гэнь чжи 根祇 Цянь-лун
Да бэнь тан 大本堂 Ши-тао
Да бэнь тан цзи 大本堂極 Ши-тао
Да гэ тан 大歌堂 Кунь-цань
Да дэ бу юй 大德不踰 Чжоу Сянь
Да кай сяо коу 大開笑口 1) Ли Фан-ин; 2) Ли Шань
Да куай цзя во и вэнь чжан 大塊假我以文章 Цянь-лун
Да се 大寫 Ван Чжэнь
Да сюэ ши чжан 大學士印 Шэнь Ши-син
Да сюэ ши чжан 大學士章 1) Чжан Жуй-ту; 2) Шэнь Ши-син
Да цзи сян 大吉祥 Ван Чжэнь
Да цзун бо инь 大宗伯印 Дун Ци-чан
Да юань чуань 大願船 Чжан Вэнь-тао
Да юнь 大雲 У Вэй-е
Да я 大雅 1) Чжао Мэн-фу; 2) Чжан Сян-хэ
Да яо 大姚 Чэнь Чунь
Да яо цунь 大姚邨 Чэнь Чунь
Дай янь 待雁 Чжа Ши-бяо
Дай янь лоу 待雁樓 Чжа Ши-бяо
Дань жу чжай шу хуа инь 澹如齋書畫印 Юнь Ли
Дань синь бай фа 丹心白髮 Цзинь Чжи
Дань чэн 丹誠 Гэн Чжао-чжун
Дао нин чжай 道寧齋 Цянь-лун
Дао синь чжи чэнь 道心之塵 Шао Ми
Дао хэ цянь кунь 道合乾坤 Ши-тао
Дао цин хоу и 道卿後裔 Цзоу И-гуй
Де ну 蝶圃 Лань Ин
Ди и си ю 第一希有 Чжу Чжи-чи
Ди эр 第二 Чжан Вэнь-тао
Ди яо тан чжи мяо и 帝匋唐之苗裔 Сян Юань-бянь
Дин вэй цзинь ши 丁未進士 Ван Ши-чжэнь (1526–1590)
Дин ю шэн 丁酉生 Сян Шэн-мо
Ду гуань 都官 Чжэн Се
Ду и шу инь мэй цзю шан мин хуа дуй ли жэнь 讀異書飲美酒賞名華對麗人 Хэ Шао-цзи
Ду сюэ 讀雪 Ли Фан-ин
Ду хуа лоу 讀畫樓 Минь Чжэнь
Дуань цзюй ши 端居士 Ван Гу-сян
Дун жэнь 東人 Лу Вэй
Дун линь гао инь 東林高隱 Чэн Чжэн-куй
Дун нань чжи мэй 東南之美 Чжу Чжи-чи
Дун по и ду пи 東坡一肚皮 Чжан Чунь-сю
Дун сюань 東軒 Чжан Пэн-чжун
Дун хуа хэ 冬華盒 Си Ган
Дун чуань нань цзы 東川男子 Чжан Вэнь-тао
Дун шань во кэ 東山臥客 У Бинь
Дун шань цао тан 東山草堂 Мэй Цин
Дун эр дэ бан мин и суй чжи 動而得謗名亦隨之 Чжэн Се
Дунь ши 鈍士 Ин Бао
Дэ вэй цэн ю 得未曾有 1) Ши-тао; 2) Лу Хуй
Дэ да цзы цзай 得大自在 Цянь-лун
Дэ жи синь 德日新 Цянь-лун
Дэ и жэнь чжи и у хань 得一人知已無憾 Ши-тао
Дэ сян вай и 得象外意 Цянь-лун
Дэ фэн цзо сяо 得風作笑 Ло Пинь
Дэ цзюй цзы чан инь 得句自長吟 Мэй Цин
Дэ цзя цюй 德佳趣 Цянь-лун
Дэ чунь фу 德允符 Цянь-лун
Дэ чэн юй жэнь 德成于忍 Ли Фан-ин
Дэн хуай гуань дао 澄懷觀道 Чжао Мэн-фу
Дянь жань юнь шань 點染雲山 Лу Дао-хуай
Дянь цянь ши цин 殿前侍衛 Цзоу И-гуй
Дяо чунь гуань 雕蟲館 Ли Шань
Дяо юй вань 釣魚灣 Чжу Хэ-нянь
Е 業 У Вэй-е
Е кэ 也可 Хуа Янь
Е фу 野夫 Хуа Янь
Е эр бу гуань 野而不官 Чэн Тин-лу
Жан ли гуань чжу 穰梨館主 Лу Синь-юань
Жань си е ши 然犀野史 Мэй Цин
Жань хань и хун юнь 染翰倚紅雲 Лэн Мэй
Жань хань 染翰 Цзоу И-гуй
Жи цзин сы фан 日靖四方 Пэн Нянь
Жо шуй сюань 若水軒 Сян Юань-бянь
Жу жу чу 如如處 Чэнь Цинь
Жу и юнь шань шу хуа цзян 入意雲山輸畫匠 Чэн Тин-лу
Жу нань шань чжи шоу 如南山之壽 Ван Цзю
Жу у вэнь цзы 如無文字 Чэн Тин-лу
Жу хуа 如畫 Чжан Чунь-сю
Жу хуа чжай 如畫齋 Шао Ми
Жу цзы 孺子 Сюй Вэй
Жу цзэ си чжи фу 汝 則錫之福 Ван Цзю
Жу ши гуань 如是觀 Цянь-лун
Жу шуй жу цзин 如水如鏡 Цянь-лун
Жу янь цю гуан цзинь ши ши 入眼秋光盡是詩 Цянь-лун
Жуй мо чжай ту шу цзи 瑞墨齋圖書記 Ли Юн-чан
Жуй цзянь 睿鑑 Сюань-е (Кан-си)
Жун му тан 榮木堂 Лу Ши-дао
Жун ху и лао 蓉湖一老 Цзоу И-гуй
Жун цэнь 榕岑 Цзинь Цзюнь-мин
Жунь сэ тай пин 潤色太平 Лан Ши-нин
Жэнь 妊 Жэнь И
Жэнь гун цзы 任公子 1) Жэнь Бо-нянь; 2) Жэнь Сюн
Жэнь жи шэн жэнь 人曰生人 Ло Пинь

Жэнь цзянь шу 人間書 Юн Син
Жэнь цянь цю 任千秋 Жэнь Бо-нянь
Жэнь шань 仁山 Цзинь Чжи
Жэнь ши 任氏 Жэнь Бо-нянь
Жэнь шэн чжи хэ чжу ху чжоу 人生只合駐湖州 Ван Чжэнь
И 壹 Чжа Ши-бяо
И бай шань жэнь 衣白山人 Ли Шань
И вэй 伊蔚 Чжан Сюэ-цзэн
И дан вань хуй 以當萬卉 Юнь Шоу-пин
И дао 意道 Цзоу И-гуй
И жи сань мо ша 一日三摩挲 Лу Хуй
И жи цин сянь и жи сянь 弋日清閒弋日仙 Цзинь Нун
И жи цянь гу 一日千古 Ли Фан-ин
И жэнь цзю ту 宜認酒徒 Мэй Цин
И жэнь ши 一人師 Чэн Чжэн-куй
И и цао тан 頤頤草堂 Жэнь Бо-нянь
И инь 頤印 Фан Цзюнь-и
И лу 亦廬 Юнь Шоу-пин
И лу 逸廬 Чэнь Чан-цзи
И мао и лай чжи цзо 已卯以來之作 Цзинь Нун
И мо да цянь 一墨大千 Ин Бао
И нянь чань 一念禪 Чжу Лу
И оу сян жу тин дяо цинь 一鷗香乳聽調琴 Цянь-лун
И пянь цзян нань 一片江南 Юнь Шоу-пин
И си юнь 一谿雲 Хуан Шэнь
И сяо 一笑 Цзоу И-гуй
И сяо эр и 一笑二已 Чжу Лунь-хань
И ту вэн 一禿翁 Чэн Тин-лу
И тянь дэ гу 以天得古 Чжэн Се
И фо сюань 以佛軒 Чэнь Цзи-жу
И фу жу 衣腐儒 Чэнь Цзи-жу
И це вэй синь цзао 一切惟心造 Чжан Вэнь-тао
И це цзе ян 一切吉祥 Ли Юй (1843 — после 1904)
И цзай би сянь 意在筆先 Цянь-лун
И цзао 意造 Лу Хуй
И цзы сунь 宜子孫 1) Хуа Ся; 2) Цянь-лун
И цзю вэй мин 以酒爲名 Ли Фан-ин
И цзю цао тан 依舊草堂 Фэй Дань-сю
И цзянь 一尖 Гао Ци-пэй
И цин 怡情 Сян Шэн-мо
И цинь и хэ 一琴一鶴 Ни Юань-лу
И чжи ци 一枝棲 У Бинь
И чжи чжай 已指齋 Мэй Цин
И чжу цин сян цзинь жи лю 一炷清香盡日留 Юнь Си
И шан цзай сы 衣裳在笥 Юн Син
И шоу вэй чан 一手為長 Гао Ци-пэй
И шу шэн 一書生 Ду Цзинь
И эр цзы сунь 宜爾子孫 Гэн Чжао-чжун
И юэ 以約 Чжан Гэн
И ян ван сунь 弋陽王孫 Чжу До-чжэн
И янь ли хуа юй 一硯梨華雨 Чжан Да-юн
Ин нин 嬰寧 Чжэн Се
Ин чжоу цэ ши 營州刺史 Ли Фан-ин
Ин ян чжэн шэн 熒陽鄭生 Чжэн Се
Инь жэнь и хэ 飲人以和 Чжэн Се
Инь ло цзы 煙蘿子 Си Ган
Инь синь ши 印心石 Жэнь Бо-нянь
Инь сянь ши 因弦氏 Ли Ши-чжо
Инь тэн хуа гуань 銀藤華館 Чжан Сюн
Инь цзюй фан янь 隱居放言 Сян Юань-бянь
Инь цю тан 隱求堂 Ван Юй
Кан си сю цай юн чжэн цзюй жэнь цянь лун цзинь ши 康熙秀才雍正舉人乾隆進士 Чжэн Се
Кань фань лоу 看颿樓 Чжан Пэн-чжун
Кань юнь гэ 看雲閣 Юн Син
Као гу чжэн цзинь 考古正今 Сян Шэн-мо
Куй 葵 Чэн Чжэн-куй
Кун ши ту шу чжи инь 孔氏圖書之印 Кун Гуан-тао
Кун ши юэ сюэ лоу шоу цан шу хуа инь 孔氏嶽雪樓收藏書畫印 Кун Гуан-тао
Кун янь лэ чу шуй сюнь дэ 孔顏樂處誰尋得 Цянь-лун
Кэ 柯 Кэ Цзю-сы
Кэ вэй чжи чжэ дао 可為知者道 Мэй Цин
Кэ вэн 可翁 Ли Юй (1843 — после 1904)
Кэ дэ шэнь сянь 可得神仙 Чжу Да
Кэ и чан цунь 可以長存 Ли Фан-ин
Кэ ши 柯氏 Кэ Цзю-сы
Лай гу тан 賴古堂 Чжоу Лян-гун
Лай чжоу тай шоу 莱州太守 Чжан Вэнь-тао
Лай шуан 來爽 Цзян Тин-си
Лай юнь гуань 來雲館 Ван Цзянь
Лан дэ мин эр 浪得名耳 Чжу Да
Лан жунь 郎潤 Цянь-лун
Лан жунь тан 郎潤堂 Гао Ши-ци
Лан я ли инь 瑯琊吏隱 Сюй Чу
Лан я 琅琊 Ван Ши-чжэнь (1634–1711)
Лань тин тин чжан 蘭亭亭長 Чжан Тин-цзи
Лао во и шэн 勞我以生 Чжан Вэнь-тао
Лао ган 老剛 Цзюй Лянь
Лао гуй шань фан 老 桂 山 房 Лю Юн
Лао и 老頤 Бянь Вэй-ци
Лао лин си и 老舲寫意 Чжан Сян-хэ
Лао лин 老舲 Чжан Сян-хэ
Лао мэй 老梅 Мэй Цин
Лао сю цай 老秀才 Гао Фэн-хань
Лао тао 老濤 Ши-тао
Лао фоу 老缶 У Чан-ши
Лао хуа ши 老畫師 Бянь Вэй-ци
Лао хэн 老衡 Чэн Тин-лу
Лао цзы цзы ши ци ли 老子自食其力 Чжан Гэн
Лао цзю 老九 1) Си Ган; 2) Хуан И
Лао шоу 老壽 Бянь Вэй-ци
Лао эр цзо хуа 老而作畫 Чжэн Се
Ле цзюань чжи жу 列僎之儒 Чэнь Цзи-жу
Ли вэн 立翁 Жэнь Юй
Ли гун фэн шу хуа цзи 李供奉書畫記 Ли Шань
Ли чжун дин вэнь дин цзы сунь 李忠定文定子孫 Ли Шань
Ли ши ай во лу шоу цан шу хуа цзи 李氏愛吾廬收藏書畫記 Ли Энь-цин
Ли ши ту шу 李氏圖書 Ли Шань
Ли шэн 李生 Ли Фан-ин
Ли юй чжай 荔雨齋 Чжан Пэн-чжун
Ли юнь лоу цзан 麗雲樓藏 Ван Ши-юань (кон. XIX — нач. XX в.)
Лин сян фэй шан ши цзюй 冷香飛上詩句 Чэнь Чжуань
Линь си и лао 林西一老 Ю Инь

Линь тин 臨汀 Хуа Янь
Линь чи 臨池 Чэнь Цзи-жу
Ло 羅 Ло Пинь
Ло сы 羅四 Ло Пинь
Ло чжи юнь янь 落紙雲煙 1) Цянь-лун; 2) Юнь Шоу-пин
Ло ши шоу цан 羅氏收藏 Ло Пинь
Ло шэн 羅生 Ло Пинь
Лоу дун би ши цзя цан 婁東畢氏家藏 Би Лун
Лоу дун би ши чжэнь шан 婁東畢氏真賞 Би Юань
Лу пан цзин шан 路旁井上 1) Ли Фан-ин; 2) Ли Шань
Лу тянь хэ тоу то 綠天盒頭陀 Ли Шань
Лу цяо си шэ 鹿樵谿舍 У Вэй-е
Лу чай 鹿柴 Цзинь Цзюнь-мин
Лу шань чжэнь мянь 廬山真面 Лу Хуй
Лу юнь шу ши 綠雲書室 Чэнь Юань-лун
Лун бао сюань 龍寶軒 Хэ Шао-цзи
Лун лао 龍老 Ян Вэнь-цун
Лун мэнь ся ши 龍門下士 Ин Бао
Лун ху дин мао 龍虎丁卯 Цзинь Нун
Лун цзе ху фу чжи гуань 龍節虎符之館 У Да-чэн
Лун я да цзя гун 龍啞大家公 Сюй Вэй
Лэ вань минь чжи со лэ 樂萬民之所樂 Цянь-лун
Лэ и юй цзин гуань 樂意寓靜觀 Цянь-лун
Лэ цы бу пи 樂此不癖 Лу Хуй
Лэ шоу тан цзянь цан бао 樂壽堂鑑藏寶 Цянь-лун
Лэ юй 樂漁 Вэнь Дин
Лэ янь тянь чжи у шуй 樂硯田之無稅 У Чжи-мэй
Лэн шань 棱山 Чэнь Чжуань
Лю гэн тан инь 留耕堂印 Чжу Чжи-чи
Лю и чжи пу 六藝之圃 1) Сян Шэн-мо; 2) Сян Юань-бянь
Лю фэнь бань шу 六分半書 Чжэн Се
Лю чжэнь цзи юй жэнь цзянь чуй цянь гу 留真跡與人間垂千古 Сян Шэн-мо
Лю янь чжай 六研齋 Ли Жи-хуа
Люй 驢 Чжу Да
Люй е тин инь 綠野亭印 Сян Юань-бянь
Лян мин юй няо 兩溟魚鳥 Сюй Вэй
Лян фэн чжи ци 兩峰之妻 Фан Вань-и
Лян ху ань 兩壺盦 У Да-чэн
Лянь вэн лю ши суй и хоу чжи цзо 廉翁六十歲以後之作 Чжоу Лянь
Лянь лао ши хуа 廉老詩畫 Чжоу Лянь
Лянь ли шуан гуй шу лоу 蓮理雙桂樹樓 Чэнь Хун-шоу (1768–1822)
Лянь хуа фэн дин сань шэн мэн 蓮花峰頂三生夢 Мэй Цин
Лянь цзун ди цзы 蓮宗弟子 Хуан И
Лянь цзюй ши 蓮居士 Пань Гун-шоу
Ма я тоу чжэнь сянь 麻丫頭鍼線 Чжэн Се
Май хуа бу вэй гуань 賣畫不為官 Ли Шань
Мань вэн шоу 曼翁壽 Чэнь Хун-шоу (1768–1822)
Мань гун 曼公 Хун Чжи
Мань ди юэ мин цзинь цо дао 滿地月明金錯刀 Ло Пинь
Мань син 漫興 1) У Дун-фа; 2) Чэнь Чунь
Мань то ло ши 曼陀羅室 Чэнь Хун-шоу (1768–1822)
Мань юй 漫與 Чжан Вэнь-тао
Мао цинь дянь цзянь дин чжан 懋勤殿鑒定章 Цянь-лун
Ми дянь синь бянь 秘殿新編 Цянь-лун
Ми дянь чжу линь 秘殿珠林 Цянь-лун
Ми янь чжай инь 麋研齋印 Ван Ти (?)
Мин юй юэ пинь 名余曰聘 Ло Пинь
Минь цянь юэ шу ши чжэ 閩黔粵蜀使者 Хэ Шао-цзи
Мо 謨 Сян Шэн-мо
Мо вэн 墨翁 Чжу Минь
Мо доу цзянь ши 磨兜堅室 Цзян Жэнь
Мо дянь дэн синь чжи 墨點澄心紙 Хуан Дин
Мо линь шу цзы 墨林叔子 Сян Дэ-синь
Мо мо жэнь 墨磨人 Гао Фэн-хань
Мо мяо ба цзин 墨妙筆精 1) Ван Юань; 2) Вэнь Цзя
Мо си 墨戲 Ван Юань-ци
Мо хуа гуань 墨畫館 Чэнь Чунь
Мо цэнь 墨涔 Юнь Шоу-пин
Мо чжуан 墨莊 Лу Ши-хуа
Мо чи фэй чу бэй мин юй 墨池飛出溟魚 Ши-тао
Мо юнь 墨雲 Цянь-лун
Моу сюй цзинь ши 戊戌進士 Лу Ши-дао
Му тан 慕堂 Чжан Тин-цзи
Му то сюань 穆陀軒 Чэнь Чжуань
Му тоу лао цзы 木頭老子 Ли Фан-ин
Му тянь гэ 慕天閣 Ду Цзинь
Му цзи 木雞 1) Дай Бэнь-сяо; 2) У Чан-ши
Мэй фа 梅筏 Чэн Тин-лу
Мэй хуа 梅華 Сяо Юнь-цун
Мэй хуа дао чан 梅畫道場 Ло Пинь
Мэй хуа хэ 梅花盒 У Чжэнь
Мэй хуа чжи и 梅花知己 Ли Фан-ин
Мэй хуа ши 梅花室 Ян Цзинь
Мэй хуа шоу дуань 梅花手段 1) Ли Фан-ин; 2) У Чан-ши
Мэй хуа шу у 梅花書屋 Мэй Цин
Мэй чжоу 眉州 Хуа Янь
Мэй шань сун сюэ ши ши мэй тан 眉山宋雪石室梅堂 Чжан Чунь-сю
Мэй шоу 眉壽 Фан Ши-шу
Мэн вэн 夢翁 Чжу Чэн
Мэн дао жэнь 夢道人 Лань Ин
Мэн мо тин 夢墨亭 Тан Инь
Мэн сы цянь бай хэ цао тан 夢飼千八百鶴草堂 Чэнь Хун-шоу (1768–1822)
Мэн хэнь 夢痕 Лу Хуй
Мэн юань цзянь шан 夢園鑑賞 Фан Цзюнь-и
Мянь цзинь шань жэнь 緜津山人 Сун Ло
Мянь шань чжу жэнь 面山主人 Чжан Чунь-сю
Мяо и се цин куай 妙意寫清快 Цянь-лун
Нань ган цао тан 南岡草堂 Чжоу Цюань
Нань ган цао тан 南鋼草堂 Мэй Цин
Нань хай кун ши ши цзя бао вань 南海孔氏世家寶玩 Кун Гуан-тао
Нань хуа сянь ши 南華仙史 Сян Юань-бянь
Нань хэ 南河 Чжу И-цзунь
Нань цзин цзе юань 南京解元 Тан Инь
Нань ю тан 南有堂 Шао Ми
Нань ян шань чжун цяо чжэ 南陽山中樵者 Хуа Янь
Ни гу 擬古 Шэнь Цюань

Нин шоу гун сюй жу ши цюй бао цзи 寧壽宮續入石渠寶笈 Цянь-лун
Ну ли цзя цань фань 努力加餐飯 Цзинь Нун
Нун сан юй ши 農桑餘事 Фэй Дань-сю
Нун хуа дань лю цянь тан 濃華澹柳錢塘 Чэнь Хун-шоу (1768–1822)
Нэй тин гун фэн 內廷供奉 1) Лэн Мэй; 2) Цзоу Игуй
Нэй фу ту шу чжи инь 內府圖書之印 Чжао Цзи
Нэй фу ту шу 內府圖書 Цянь-лун
Нэй фу чжэнь ми 內府珍秘 Цянь-лун
Нэй фу шу хуа чжи бао 內府書畫之寶 Цянь-лун
Нэн ши бу шоу сян по цу 能事不受相迫促 Фан Хэн-сянь
Нюй гун чжи вэй 女工之未 Чэнь Шу
Нянь и ци ши и 年已七十矣 Чжан Сюн
Нянь сы ци ши и 年巳七十矣 Чжан Гэн
Нянь юнь тан 念雲堂 Гао Ши-ци
Оу бо ло ши чжэнь ми 甌鉢羅室珍秘 Ли Юй-фэнь
Оу жань 偶然 Цзоу И-гуй
Оу жань ши дэ 偶然拾德 Фан Ши-шу
Оу мо 鷗墨 Чжан Сян-хэ
Пай цзе сюй хуан 派接徐黃 Цзоу И-гуй
Пань дин чжэнь цзи 審定真蹟 Кэ Цзю-сы
Пи ча цзюй 癖茶居士 Сян Юань-бянь
Пи юй сы 癖于斯 Лу Хуй
Пин цан 平滄 Ван Юй
Пин шэн чжи и 平生知已 Ли Фан-ин
Пин шэн чжэнь шан 平生真賞 Сян Юань-бянь
Пин юань цунь чжан 平原邨長 Лу Ин-ян
Пинь вай 品外 Ли Фан-ин
Пинь дао мин хуай 貧道明懷 Цзинь Цзюнь-мин
По мо 潑墨 Цянь-лун
По янь чжай 破研齋 Ван Фу
Пу бэнь хэнь жэнь 僕本恨人 Ли Фан-ин
Пу шу тин цан 暴書亭藏 Чжу И-цзунь
Пэй вэй 佩韋 Гао Ци-пэй
Пэй вэнь чжай 佩文齋 Сюань-е (Кан-си)
Пэй го 沛國 Чжу Чжи-фань
Пэй чжи 佩之 Ли Фан-ин
Пэй юэ 培月 Цзоу И-гуй
Пэн фэй чу жэнь 鵬飛處人 Сюй Вэй
Пянь ши цзюй 片石居 Хуан Бинь-хун
Са кэ да ши 薩克達氏 Цзе Вэнь
Сань во шэн 三我生 Мэй Цин
Сань мэй 三昧 1) Ван Юань-ци; 2) Ван Юй; 3) Гао Фэн-хань
Сань мэй ю 三(弍)昧游 Мэй Цин
Сань си тан 三希堂 Цянь-лун
Сань си тан цзин цзянь си 三希堂精鑑璽 Цянь-лун
Сань тянь цзы доу вай чэнь 三天子都外臣 Дин Юнь-пэн
Сань цзин 三經 Юн Син
Сань ши лю оу тин 三十六歐亭 Чэн Тин-лу
Сань ши ци фэн цао тан 三十七峰草堂 Сюй-гу
Сань юэ ши цзю 三月十九 Чжу Да (подпись)
Сао хуа ань 埽華菴 Ван Юань-ци
Се во синь цюй 寫我心曲 Сян Шэн-мо
Се синь 寫心 1) Дай Бэнь-сяо; 2) Цянь-лун
Се хэ ли чжи ю янь 燮何力之有焉 Чжэн Се
Се чжэнь бу мао сюнь чан жэнь 寫真不貌尋常人 Ло Пинь
Се шэн 寫生 1) Бянь Вэй-ци; 2) Цянь-лун; 3) Цзоу И-гуй
Се янь 寫言 Ло Пинь
Си 喜 Ло Пинь
Си 奚 Си Ган
Си 錫 Цзян Тин-си
Си гао цао тан 西槔草堂 Чэнь Цзи-жу
Си ку 習苦 Дай Си
Си лу хоу жэнь 西廬後人 Ван Юань-ци
Си по 西陂 Сун Ло
Си по лао жэнь 西陂老人 Сун Ло
Си по фан хао вэн 西陂放鶴翁 Сун Ло
Си сюнь 錫訓 Кэ Цзю-сы
Си хэ 西河 Мао Ци-лин
Си цзю 奚 九 Си Ган
Си чжи 希之 Чжу Чжи-чи
Си чоу гэн оу 西疇耕耦 Сян Юань-бянь
Си чу ван сунь 西楚王孫 Сян Юань-бянь
Си чуан чжу ся 西窗竹下 Сян Шэн-мо
Си шан чжэнь 席上珍 Цянь-лун
Си шэнь ти му ян дао шэнь ми 息深體穆養到神祕 Юн Син
Син ань шэн 行庵生 Ню Ши-хуй
Син бу шан шу лан 刑部尚書郎 У Жун-гуан
Син гань ло би яо юэ 興酣落筆搖岳 Чжу Лин
Син дао би суй 興到筆隨 Цзян Тин-си
Син дао 興到 Чжан Цзун-цан
Син сы 形似 Цзян Тин-си
Син хуа жэнь 興化人 Чжэн Се
Син хуа чунь юй 杏花春雨 Лю Юн
Син цзянь шэнь цан 形見神藏 Дай Бэнь-сяо
Син чжо шэнь до цзя 性拙身多暇 Лу Юй-цин
Син юнь лю шуй 行雲流水 Ли Шань
Синь го гун сунь 信國公孫 Вэнь Дин
Синь гун цзянь дин чжэнь цан 信公鑑定珍藏 Гэн Чжао-чжун
Синь мао жэнь 辛卯人 Юнь Си
Синь мао ци ши и 辛卯七十一 Сюй Вэй
Синь сян ван чжи 心向往之 Тао Ци
Синь тай пин 心太平 Юн Син
Синь тянь чжу жэнь 信天主人 Цянь-лун
Синь хай 辛亥 Чэнь Чжуань
Синь хай шэн 辛亥生 Лу Хуй
Синь хуан ли 新篁里 Чжан Тин-цзи
Синь цин вэнь мяо сян 心清聞妙香 Цянь-лун
Синь чань 心禪 У Чжи-мэй
Синь шан 心賞 1) Хуа Янь; 2) Ян Цзинь
Синь шоу сян ши 心手相師 Сюань-е (Кан-си)
Синь юань 心園 Ю Инь
Синь юэ тун гуан 心月同光 Сюй-гу
Со бао вэй сянь 所寶惟賢 Цянь-лун
Со вэй и жэнь 所謂伊人 Чжоу Фань
Со нань вэн хоу 所南翁後 Чжэн Се
Со цзо би сы гу жэнь 所作必思古人 Сян Шэн-мо
Су вэй эр син 素位而行 Чэнь Юань-су
Су ли 俗吏 Чжэн Се
Су ли чжи вэй чжи е 俗吏之為之也 Чжэн Се
Су синь 素心 Ни Юань-лу
Су синь 素心 Хуан Бинь-хун
Су синь жэнь 素心人 Чэнь Юань-су
Суй лу 遂廬 Цзоу И-гуй
Суй нин жэнь 遂寧人 Чжан Вэнь-тао

Суй цзай гуй чоу 歲在癸丑 Ло Пинь
Суй ян ши цзя 睢陽世家 Чжу Дэ-жунь
Сун инь 松隱 У Шань-тао
Сун нань цзю цао тан 嵩南舊草堂 Хуан Шэнь
Сун соу 松叟 У Юнь
Сун чжу и тин дао синь 宋竹弋庭道心 Цянь-лун
Сун чжу мэй хуа 松竹梅華 Лу Си-син
Сун чжу синь 松竹心 Чжан Цзун-цан
Сун чуан 松窗 Цзян Тин-си
Сы во чжэ цюй 似我者拙 Юй Чжи-дин
Сы вэй шань сэ чжун 四圍山色中 Сян Шэн-мо
Сы и фу му лин мин 思貽父母令名 Чжэн Се
Сы сянь шэн ли жэнь 四先生里人 Чэн Тин-лу
Сы у 四勿 Чжан Гэн
Сы фэн 司封 Чжан Вэнь-тао
Сы янь янь нун 司燕研農 Ли Ши-чжо
Сэн хуй 僧悔 Чэнь Хун-шоу (1598–1652)
Сю ли цин шэ 袖裹青蛇 Сюй Вэй
Сю сэ жу чуан сюй 秀色入窗虛 Цянь-лун
Сю цзя чжай 繡鋏齋 Чэнь Чжуань
Сю чжоу нюй цзы 秀州女子 Чэнь Шу
Сю чжу шу фан 修竹書房 У Куань
Сю шуй 秀水 Чжу И-цзунь
Сю юань 秀園 Ин Бао
Сюань вэнь чжи бао 宣文之寶 Сюань-е (Кан-си)
Сюань хэ 宣和 Чжао Цзи
Сюань хэ чжун ми 宣和中秘 Чжао Цзи
Сюань шан 玄賞 Юнь Шоу-пин
Сюань шан чжай 玄賞齋 Дун Ци-чан
Сюй лан чжай 虛郎齋 Сян Юань-бянь
Сюн у чэн чжу 胸無成竹 Ли Фан-ин
Сюэ бо ши инь 學博士印 Чжан Тин-цзи
Сюэ гу 學古 Юн Син
Сюэ ли жэнь 學禮人 Ли Фан-ин
Сюэ ли шань цзюй 薛荔山居 Пэн Нянь
Сюэ лу шань жэнь 雪廬山人 Шэнь Тан
Сюэ пань пань тун жи шэн 雪鞶鞶同日生 Чжэн Се
Сюэ пу тан 學圃堂 Тан Инь
Сюэ тан ци вэй 學堂氣味 Цзян Тин-си
Сюэ тао 學陶 Чжоу Лян-гун
Сюэ фан 雪舫 Чжан Вэнь-тао
Сюэ фэн сюань 雪篷軒 Гай Ци
Сюэ цзин цянь гу 學鏡千古 Цянь-лун
Сюэ чжай 雪齋 Чжан Сюэ-цзэн
Сюэ ши чжи чжан 學士之章 Шэнь Ду
Сюэ шу 學書 Ши-тао
Сюэ шу бу чэн 學書不成 Тан И-фэнь
Сюэ шу хуан тин хуань бай хэ 學書黃庭換白鶴 Ши-тао
Сян 項 Сян Шэн-мо
Сян вэн 祥翁 Чжан Сюн
Сян гуань чжай 湘管齋 Сюй Вэй
Сян е цао тан 香葉草堂 Ло Пинь
Сян сюэ 香雪 1) Ло Пинь; 2) Ю Инь
Сян сюэ лоу 香雪樓 Юнь Бин
Сян хань мо инь 項翰墨印 Сян Юань-бянь
Сян хэ 祥河 Чжан Сян-хэ
Сян цао ши линь 香草詩林 Ло Пинь
Сян цюань гу коу жэнь 湘泉谷口人 Ши-тао
Сян чжоу 香州 Ин Бао
Сян янь тоу то 香嚴頭陀 Дин Юнь-пэн
Сянь во цянь ли синь 咿我千里心 Фа Жо-чжэнь
Сянь дай и жэнь ши 現代一人師 Чэн Чжэн-куй
Сянь минь ю цзо 先民有作 Цзинь Цзюнь-мин
Сянь фан 仙舫 Лю Юн
Сянь цзюй 賢居 Гун Сянь
Сянь цзюй ши шэнь 現居士身 Чжоу Фань
Сяо би 小筆 Ю Инь
Сяо дун мэнь кэ 小東門客 Хуа Янь
Сяо ли 小李 1) Ли Фан-ин; 2) Ли Ци-чжи
Сяо ли ми вэнь 校理祕文 Юн Син
Сяо мэн чуан 曉夢窗 Чжан Вэнь-тао
Сяо пу хэй люй 小僕黑驢 Ло Пинь
Сяо пэн ху сянь гаунь 小蓬壺僊館 Чэнь Сянь (1785–1859)
Сяо са 瀟灑 Цзоу И-гуй
Сяо сань вэй 小三昧 Ван Ши-чжэнь (1634–1711)
Сяо сун юань гэ 小松圓閣 Чэн Тин-лу
Сяо сянь 消閒 Юнь Бин
Сяо сянь чжай 蕭閒齋 Вэнь Цзя
Сяо тин юнь 小停雲 1) Вэнь Нань; 2) Вэнь Янь
Сяо тянь лай гэ 小天籟閣 Сян Юань
Сяо тяо фан вай 蕭條方外 Дин Юнь-пэн
Сяо цао 小草 Чжан Жуй-ту
Сяо цзи 小技 Гу Юнь
Сяо цзянь 消閒 Юнь Бин
Сяо цин лян цзе 小清涼界 Юн Син
Сяо чан лу 小長蘆 1) Чжу Сюн; 2) Чжу И-цзунь
Сяо чжу шань жэнь 小珠山人 Фа Жо-чжэнь
Сяо чуан е юй 小窗夜雨 Ли Фан-ин
Сяо шу дань юань 蕭疏澹遠 Чжу Да
Сяо шэн кэ 小乘客 Ши-тао
Сяо ю сянь гуань 小游仙館 Гу Юнь
Сяо юань 小園 Хуа Янь
Тай ань чан 太山長 Чжу Сяо-чунь
Тай гу 泰谷 Цзоу И-гуй
Тай пин шоу ши чжи жэнь 太平壽世之人 Ин Бао
Тай су дао жэнь 太素道人 Хуа Янь
Тай сюань чжэ 太玄著 Сюй Вэй
Тай шан хуан ди 太上皇帝 Цянь-лун
Тай шан хуан ди чжи бао 太上皇帝之寶 Цянь-лун
Тай ши чжи чжан 太史之章 Дун Ци-чан
Тай ши ши 太史氏 1) Дун Ци-чан; 2) Ли Дун-ян; 3) Мао Ци-лин; 4) Ни Юань-лу
Тай ши ши инь 太史氏印 У Куань
Тан цзюй ши 唐居士 Тан Инь
Тао ли 桃里 Сян Юань-бянь
Тао лу 陶廬 Фа Ши-шань
Тао хуа юань ли жэнь цзя 桃花源裏人家 Сян Юань-бянь
Те гоу шан 鐵鉤賞 Ло Пинь
Те цунь цао тан 銕邨草堂 У Дун-фа
Те шэн 銕生 Си Ган
Ти у 體物 Цзян Тин-си
Тин 廷 Цзян Тин-си
Тин мо 聽默 Чжу Чжи-фань
Тин фэн шань гуань 聽楓山館 У Юнь
Тин юй цы жэнь 聽雨詞人 Гай Ци
Тин юнь 停雲 1) Вэнь Нань; 2) Вэнь Цзя
Тин юнь гуань 停雲館 Вэнь Чжэн-мин
Тин юнь у (инь) 廳雨屋(印) Юн Син
Тоу бай и жань бу ши цзы 頭白依然不識字 Ши-тао

Ту бай 兔白 Чжан Ця
Ту сун сян 塗松鄉 Чэн Тин-лу
Туй ми 退密 Сян Юань-бянь
Туй ши чжи юй 退食之餘 Ли Ши-чжо
Туй юй тан 退娛堂 Чжоу Сянь
Тун е ти ши 桐葉題詩 Чжан Чунь-сю
Тун синь чжи янь 同心之言 Ю Инь
Тун хуа юань 桐華院 Чэнь Юань-су
Тун шань цзы 桐山子 Лу Дао-хуай
Тэ цзянь яо 特健藥 Чжан Чунь-сю
Тянь 天 Ли Фан-ин
Тянь гэнь 天根 Дай Бэнь-сяо
Тянь гэнь юэ ку 天根月堀 Цянь-лун
Тянь ди вэй ши 天地為師 Цянь-лун
Тянь ди сянь жэнь 天放翁 Лу Си-син
Тянь жань 天然 Чэн Чжэн-куй
Тянь кун жэнь няо фэй 天空任鳥飛 Сюй-гу
Тянь лай гэ 天籟閣 Сян Юань-бянь
Тянь лай гэ чжун вэнь сунь 天籟閣中文孫 Сян Шэн-мо
Тянь си чжан нянь 天賜長年 Чжан Тин-цзи
Тянь синь цюй цы 天心區玆 Чжу Да
Тянь суй хоу жэнь 天隨後人 Лу Хуй
Тянь ся бин лин 天下冰淩 Чжу И-цзунь
Тянь фан куан фу 天放狂夫 Сюй Вэй
Тянь фан цы цзянь шэнь 天放此閒身 Юнь Шоу-пин
Тянь фу чжэнь цан 天府珍藏 Цянь-лун
Тянь цзи цзы жань 天機自然 Шэнь Цюань
Тянь цю сюань 天趣軒 Чжан Би
Тянь чжэнь 天真 Чжан Вэнь-тао
Тянь чоу гэн ноу 田疇耕耨 Сян Юань-бянь
Тянь шан жэнь цзянь 天上人間 Цзоу И-гуй
Тянь шуй ту шу 天水圖書 Чжао Юн
Тянь шуй цзюнь ту шу инь 天水郡圖書印 Чжао Мэн-фу
Тянь энь ба сюнь 天恩八旬 Цянь-лун
Тянь яй и ши ба чжун ян 天厓一十八重陽 Ли Шань
Тянь янь гэ 天延閣 Мэй Цин
У вай сюань шан 物外玄賞 Сян Юань-бянь
У гун цзян цзюнь чжан 武功將軍章 Тан И-фэнь
У ин дянь бао 武英殿寶 Чжу Чжань-цзи
У инь и хуа эр цзю сань ши сы шу у цы лю 吾印一畫二酒三詩四書五詞六 Чэн Тин-лу
У кэ у бу кэ 無可無不可 Сян Шэн-мо
У син 吳興 Шэнь Цюань
У со чжу хэ 無所住盒 Ло Пинь
У со чжу янь 無所住菴 Дин Цзин
У су ван эр ши ба ши сунь 武肅王二十八世孫 Цянь Хуй-ань
У ся а ми 吳下阿彌 Шао Ми
У фу у дай тан бао 五福五代堂寶 Цянь-лун
У фу у дай тан гу си тянь цзы бао 五福五代堂古稀天子寶 Цянь-лун
У фэн цяо кэ 五峰樵客 Вэнь Бо-жэнь
У ху ши цзю кэ лян чжэ цзю ван сунь 五湖詩酒客兩浙舊王孫 Фан Хэн-сянь
У хуа ши 無畫氏 Чжан Жуй-ту
У хуй гу юнь 吳會孤雲 Цзинь Цзюнь-мин
У цзинь цан 無盡藏 Ли Цань
У цзюнь 吳郡 1) Тан Инь; 2) Шэнь Чжоу
У цюй 吳趨 1) Ван У; 2) Тан Инь
У чжи сюань жунь 五芝玄潤 Лу Ши-дао
У чжу 五銖 Чжан Вэнь-тао
У чжун 吳中 У Чан-ши
У чжэн сань мэй 無爭三昧 Юн Син
У чуань 梧窗 Чжан Цзун-цан
У шань сяо инь 吳山小隱 Лу Ши-хуа
У ши минь 務時敏 Цянь-лун
У юань сюй лин 吳願徐陵 Цзинь Цзюнь-мин
У юэ ван сунь 吳越王孫 Цянь Хуй-ань
У юэ цао тан 五岳草堂 Гао Сян
У янь тин 蕪煙亭 Лань Ин
У янь ши инь 悟言室印 Вэнь Чжэн-мин
Фа бэнь фа у фа 法本法無法 Ши-тао
Фа ван 法王 Гао Сян
Фа и фа 法無法 Дай Бэнь-сяо
Фа ку 法堀 Чжу Да
Фа мэнь 法門 Ши-тао
Фан 方 Фан Ши-шу
Фан вай сы ма 方外司馬 Лу Ши-жэнь
Фан гу 倣古 Чжоу Сюнь
Фан лан шань шуй 放浪山水 Хуа Янь
Фан сюнь 方旬 Фан Ши-шу
Фан ся 放下 Чжан Вэнь-тао
Фан сянь тин кэ 放鵬亭客 Сюй Чу
Фан тин 放亭 Хуан Шэнь
Фан цао ван сунь 芳草王孫 Ван У
Фан цао тан 芳草堂 Ван У
Фан цзоу 方鄒 Ли Фан-ин
Фан цин цю хэ 放情丘壑 Шэнь Цюань
Фо ди цзы 佛弟子 1) Фан Вань-и; 2) Ло Пинь
Фо шоу 佛壽 Сюй Вэй
Фу гуй цзи сян 富貴吉祥 Ван У
Фу жун чэн чжу 夫容城主 Чжан Вэнь-тао
Фу мэй цзянь 浮梅檻 Хуан И
Фу оу гуань 浮漚館 Ли Шань
Фу си 富溪 Ван Ши-шэнь
Фу сун сюань 覆松軒 Цзян Тин-си
Фу фу 復父 Ли Шань
Фу цин ши чжи кэ фан 撫清時之可放 Ли Фан-ин
Фэй во со нэн вэй чжэ 非我所能爲者 Гао Ци-пэй
Фэй хуа жу янь тянь 飛華入硯田 Ли Фан-ин
Фэй юнь гэ 飛雲閣 Лань Ин
Фэн 鳳 Чжэн Се
Фэн го цзян цзюнь и ян сунь 奉國將軍弋陽王孫 Чжу До-чжэн
Фэн дао жэнь 丰道人 Ли Ши-чжо
Фэн сун 鳳松 Сян Шэн-мо
Фэн цюань ча со 鳳泉茶所 Чэнь Цинь
Фэн цяо 楓橋 Чэнь Хун-шоу (1598–1652)
Фэн чи жань хань 鳳池染翰 Чжан Сян-хэ
Фэн чэнь су ли 風塵俗吏 Чжэн Се
Фэн юй лян шань тан 風雨兩山堂 Чэн Чжэн-куй
Хай бинь минь 海濱民 Чжэн Се
Хай инь сань мэй 海印三昧 Дин Юнь-пэн
Хай ко тянь кун 海闊天空 Чжэн Се
Хай ли 海笠 Сюй Вэй
Хай юнь лоу 海雲樓 Ван Чжэнь
Хань ин цзюй хуа 含英咀華 Цянь-лун
Хань линь гун цзюй 翰林供奉 Дай Си
Хань мо цан тоу 翰墨蒼頭 Ли Фан-ин
Хань сюй лан цзянь 涵虛朗鑑 Цянь-лун

Хань сян гэ 寒香閣 Ван Юй
Хань хао мао жань 含豪邈然 Цянь-лун
Хань хуа ши 漢畫室 Хуан И
Хань хуй 含輝 Цянь-лун
Хань цзин вэй дао 含經味道 Цянь-лун
Хань шан чжу шэн 邗上朱生 Чжу Бэнь
Хань шоу 寒瘦 Чжоу Лянь
Хань юн чунь фэн ли 吟詠春風裏 Цянь-лун
Хао гэ тин 浩歌亭 Чэнь Чунь
Хао ли шэн 蒿莅生 Сян Юань-бянь
Хао ци 好奇 Чжан Вэнь-тао
Хоу и мао жэнь 後乙卯人 Чжа Ши-бяо
Хоу чжи ши цзинь 後之視今 Фэй Дань-сю
Ху тянь ши эр фэн 壺天十二峯 Чжан Сян-хэ
Ху чжоу ань цзи 湖州安吉 У Чан-ши
Хуа ань цзы юнь цзюй 華暗子雲居 Сюй Вэй
Хуа вай 畫外 Ли Фан-ин
Хуа гэ ти ши 畫閣題詩 Фан Юань-лу
Хуа инь 畫隱 Вэнь Бо-жэнь
Хуа ли у цзя 畫裏吾家 Чэнь Цзи-жу
Хуа мэй лоу 畫梅樓 Тан И-фэнь
Хуа мэй ци ми 畫梅乞米 Ло Пинь
Хуа си 花谿 Цзян Тин-си
Хуа суй 畫髓 Дай Бэнь-сяо
Хуа сун 畫松 Мэй Цин
Хуа тин 華亭 Лу Ин-ян
Хуа тин чжан и 華亭張一 Чжан Сян-хэ
Хуа ту лю юй жэнь кань 畫圖留與人看 Ван Юань-ци
Хуа фа 畫法 Ши-тао
Хуа фан 畫舫 Ми Хань-вэнь
Хуа цун во синь синь цун тянь 畫從我心心從天 Чжу Чэн
Хуа чань 畫禪 1) Ван Хуй; 2) Ван Ши-минь; 3) Дун Ци-чан; 4) Чжан Ин-чоу
Хуа чань и шоу 畫禪頤壽 Цзоу И-гуй
Хуа чань ши 畫禪室 Цянь-лун
Хуа чжи дао ши 華之道士 Чжоу Лян-гун
Хуа чжу 畫渚 Чжу Да
Хуа чжун ши 畫中詩 Ван Сань-си
Хуа ши 畫師 Чжан Гэн
Хуа ши цзянь гуан гэ чжэнь цан инь 華氏劍光閣珍藏印 Хуа Ся
Хуа ши ши жэнь 畫史詩人 Цзоу И-гуй
Хуа юань цао тан 華原草堂 Гао Ши-ци
Хуа юэ 花月 Мэй Цин
Хуай гу тан 懷古堂 Чжу Да
Хуай гу тянь шэ 懷古田舍 Ван Ши-чжэнь (1634–1711)
Хуай лу тан инь 懷麓堂印 Ли Дун-ян
Хуай си ши у 槐溪詩屋 Чэнь Сянь (1785–1859)
Хуай янь гэ 懷煙閣 Лу Юй-цин
Хуан 黃 1) Хуан Дин; 2) Хуан И; 3) Хуан Шэнь
Хуан лун янь чжай 黃龍硯齋 Ли Жуй-цин
Хуан цзю 黃九 Хуан И
Хуан чжу юань 黃竹園 Чжу Да
Хуан ши и цзы 皇氏一子 Юн Син
Хуан ши ци цзы 皇十七子 Юнь-ли
Хуань си юань 歡喜園 Цянь-лун
Хуань чжун лэ хуань 幻中了幻 Ли Ши-чжо
Хуань чжэнь фан инь 渙貞舫印 У Жун-гуан
Хуй синь бу юань 會心不遠 Цянь-лун
Хуй синь чу 會心處 1) Сян Юань-бянь; 2) Цзоу И-гуй
Хуй тан 悔堂 Ли Шань
Хуй юэ ю сэ шуй ю шэн 繪月有色水有聲 Цянь-лун
Хун вэй хуа гуань 紅薇花館 Тао Ци
Хун сюэ 虹雪 Цзоу И-гуй
Хун цзянь би цзин 紅閒碧靜 У Юнь-кай
Хун цы юань мо 弘此遠謨 Сяо Юнь-цун
Хун юй шань фан 紅雨山房 Гао Ши-ци
Хэ 雀 Чжу Хэ-нянь
Хэ би цзянь дай 何必見戴 У Да-чэн
Хэ гуан цзи чжун 和光積中 Цянь-лун
Хэ нань 河南 Фан Хэн-сянь
Хэ сун тин 和松亭 Сун Ло
Хэ тун 合同 Сян Юань-бянь
Хэ фан бай бу нэн 何妨百不能 Ли Фан-ин
Хэ цзян лоу 合江樓 Лу Шэнь
Хэ чжан 合章 Сян Юань-бянь
Хэ ши пань дин 荷室番定 У Жун-гуан
Хэй линь цзин инь 黑林經印 Мэй Цунь
Хэй нюй ань 黑女庵 Хэ Шао-цзи
Хэй сань мэй 黑三昧 Сюй Вэй
Хэн дун цао тан 衡洞草堂 Мэй Цин
Хэн мэнь лу жао тяо тань шуй 衡門綠遶迢潭水 Шэнь Цюань
Хэн сао 橫掃 Чжэн Се
Хэн шань ши цзя 衡山世家 Вэнь Нань
Цан жунь 蒼潤 Ван Юань-ци
Цан хай кэ 滄海客 Хуа Янь
Цан цзян бу цзи 蒼江不極 Чэнь Чжуань
Цан цзян хун юэ 滄江虹月 Ми Хань-вэнь
Цан чжи мин шань чуань чжи ци жэнь 藏之名山傳之其人 Мэй Цин
Цан чжи мин шань 藏之名山 Ши-тао
Цан чжоу е цюй 滄州野趣 Цзоу И-гуй
Цан юй дун жэнь 蒼玉洞人 Хуан Шэнь
Цань дэ чань е 參得禪也 Ин Бао
Цань чжэ 殘者 Кунь-цань
Цань янь чжай 參硯齋 Шао Ми
Цао е тан 藻野堂 Ван Ши-минь
Цао му чжун жэнь 草木中人 Ван У
Цао сян тан 草香堂 Гун Сянь
Цао тан 草堂 Цзоу И-гуй
Цао юань и ди 曹原一涕 Гун Сянь
Це чжи цзай дэ 戒之在得 Сюань-е (Кан-си)
Цзай гу ши 在古氏 Чжан Юй (1734–1803)
Цзай жэнь шэнь и хоу шу 再壬申以後書 Юн Син
Цзай фу шань фан 在芙山房 Чжу Да
Цзай шань шуй цзянь 在山水間 Фа Жо-чжэнь
Цзай шуй и фан 在水一方 Хуа Янь
Цзао у вэй у ши 造物為吾師 Цзоу И-гуй
Цзао у ши у ши 造物是吾師 Цзоу И-гуй
Цзао юань 棗園 Ли Шань
Цзе ли и ван янь 絜理亦忘言 Цянь-лун
Цзе мэй 介眉 Чжан Юй (1734–1803)
Цзе ту 蝶圖 Лань Ин
Цзе цзы 芥子 Чжан Жуй-ту
Цзе цзюй 絜矩 Цянь-лун
Цзе чжоу 芥舟 Чжа Ши-бяо
Цзе чунь гуань инь 解春館印 Чэнь Хун-шоу (1768–1822)
Цзе шу чуань хуа 借書傳畫 Чжэн Се

Цзе юань 且園 Чжоу Цзо-синь
Цзи ао 寄敖 1) Сян Куй; 2) Сян Юань-бянь
Цзи гу ю вэнь чжи си 稽古右文之璽 Цянь-лун
Цзи кэ 寄客 Ин Бао
Цзи лу 寄廬 Лу Хуй
Цзи нань 濟南 Ван Ши-чжэнь (1634–1711)
Цзи си ю юй сян 几席有餘香 Цянь-лун
Цзи сюй 集虛 Гай Ци
Цзи ся и цин 幾暇怡情 Цянь-лун
Цзи ся линь чи 幾暇臨池 Цянь-лун
Цзи ся цзянь шан чжи си 幾暇鑑賞之璽 Цянь-лун
Цзи сян шань ли 吉祥善吏 Чжоу Лян-гун
Цзи сянь 季仙 У Чан-ши
Цзи сянь юань юй шу инь 集賢院銜書印 Ли Юй (937–978)
Цзи тан 禊堂 Чжу Да
Цзи те 積鐵 Ван Юй
Цзи хуй тан 吉會堂 Сян Юань
Цзи цин у вай 寄情物外 Лу Дао-хуай
Цзи ши до со синь 即事多所欣 Цянь-лун
Цзи ю 記游 Цзоу И-гуй
Цзи юэ юнь 寄岳雲 Юнь Шоу-пин
Цзин коу ли жэнь 京口裏人 Чжан Шэнь
Цзин тин хуа и 敬亭畫逸 Мэй Цин
Цзин цзи 靜寄 Сян Куй
Цзин цин ди пин 鏡清砥平 Цянь-лун
Цзин чжун гуань цзао хуа 靜中觀造化 Цянь-лун
Цзин ши жэнь 淨士人 Чжу Да
Цзинь дэн кань 晉燈龕 Цзинь Цзюнь-мин
Цзинь и бай ху 錦衣百戶 У Вэй
Цзинь мэнь хуа ши чжи чжан 金門畫史之章 Ли Цзай
Цзинь мэнь чэн чжи 金門丞旨 Ли Шань
Цзинь су жу лай ши цянь шэнь 金粟如來是前身 Ши-тао
Цзинь су 金粟 У Шань-тао
Цзинь тай 金臺 Чэнь Сянь (1785–1859)
Цзинь ши ба фэнь 金氏八分 Цзинь Нун
Цзинь ши вэй гуань бу жо фу тянь хо шоу бао нянь 進士為官不若服田獲壽保年 Чжан Вэнь-тао
Цзинь ши кэ хуа чэнь нэн вэй 金石刻畫臣能爲 Чэнь Хун-шоу (1768–1822)
Цзинь ши ми цзи 金氏秘笈 Цзинь Ван-цяо
Цзинь ши шоу ши чжи цзюй 金石壽世之居 У Юнь
Цзинь юй цао тан 今雨草堂 Тан И-фэнь
Цзо би 左臂 Гао Фэн-хань
Цзо хуа цзуй юэ 坐華醉月 1) Ин Бао; 2) Шао Ми
Цзо чу ду цзин 坐處獨淨 Хуа Янь
Цзо юй гэн инь 作于庚寅 Юй Цзи (1738–1823)
Цзоу 鄒 Цзоу И-гуй
Цзоу сюань ши чжэ 奏宣使者 Чжан Сян-хэ
Цзоу цзи 鄒吉 Цзоу Чжэ
Цзоу цзы 騶子 Цзоу И-гуй
Цзоу шэн 鄒生 Цзоу И-гуй
Цзу ся бин лин 足下冰凌 Чжу И-цзунь
Цзуй би лю юнь цзао 檇筆流雲藻 Цянь-лун
Цзуй ли 檇李 Сян Юань-бянь
Цзуй ли сян ши ши цзя бао вань 檇李項氏士家寶玩 Сян Юань-бянь
Цзуй мэн цзянь 醉夢間 Сян Шэн-мо
Цзуй сян хоу чжи чжан 醉鄉侯之章 У Вэй
Цзуй фэн жу ши хуа 醉風入詩畫 Сян Шэн-мо
Цзуй цзю 醉酒 Юй Чжи-дин
Цзуй ши 醉石 У Юнь
Цзун бо сюэ ши 宗伯學士 1) Дун Ци-чан; 2) Цзоу И-гуй
Цзунь гу чжай 尊古齋 Хуан И
Цзы бо 自波 Чжан Вэнь-тао
Цзы и юэ чжай шу хуа лу 自怡悅齋書畫錄 Чжан Да-юн
Цзы лэ 自樂 Лу Ши-хуа
Цзы сунь бао чжи 子孫保之 Чжу Чжи-чи
Цзы сунь ши чан 子孫世昌 Сян Юань-бянь
Цзы сунь юн бао 子孫永寶 Сян Юань-бянь
Цзы тоу шу шэн ? цзянь 自妵書生?間 Ли Чжоу
Цзы цзай ши 自在室 Гу Юнь
Цзы цзы сунь сунь юн бао 子子孫孫永保 Сян Шэн-мо
Цзы цзя лэн нуань цзы цзя чжи 自家冷暖自家知 Минь Чжэнь
Цзы цян бу си 自彊不息 Цянь-лун
Цзы чжэнь чжи шан 子真之裔 Мэй Цин
Цзы чэнь дянь юй шу бао 紫宸殿御書寶 Чжао Цзи
Цзы ши ци ли 自食其力 Ли Фан-ин
Цзы юй 自娛 Фан Ши-шу
Цзы ян чжи и 紫陽之裔 Чжу Чжи-чи
Цзэ гу си чжай 則古昔齋 Ван Фан
Цзэн вэй эр бай лань тин чжай со цан 曾為二百蘭亭齋所藏 У Юнь
Цзэн дин шань фан фа шу мин хуа 曾鼎山房法書名畫 Чэнь Цзи-дэ
Цзю ин чжай 九英齋 Лу Ин-ян
Цзю лань хуа фан 九蘭畫舫 Гай Ци
Цзю лун шань фан ши хуа 九龍山房詩畫 Цзоу И-гуй
Цзю ся 就俠 Чэнь Хун-шоу (1598–1652)
Цзю цинь ши янь чжай 九琴十硯齋 Пу Хуа
Цзю шань лоу 舊山樓 Гай Ци
Цзюань ань 猨庵 Лу Хуй
Цзюй лян шань фан 句漏山房 Чжан Вэнь-тао
Цзюй ни чжи чоу 沮溺之儔 Сян Юань-бянь
Цзюй фэй 舉肥 Фан Ши-шу
Цзюй цзянь 菊澗 Юнь Шоу-пин
Цзюй шуй юэ цзай шоу 掬水月在手 Цянь-лун
Цзюэ дао жэнь 覺道人 Ли Фан-ин
Цзя сы ма инь 假司馬印 Ван Фан
Цзя сюй бан янь 甲戌榜眼 Ван Мин-шэн
Цзя сюэ 家學 Чжан Чжи-вань
Цзя цзай мэй хуа цзи бэй 家在梅華涇北 Чэнь Сянь (1785–1859)
Цзя цзай тао си шэнь чу 家在桃溪深處 У Ли
Цзя цзай цуй хуа шань чжи нань 家在翠華山之南 Хуан Шэнь
Цзя цзин жэнь цзы ши нянь лю ши лю 嘉靖壬子時年六十六 Се Ши-чэнь
Цзя цзин моу сюй цзинь ши 嘉靖戊戌進士 Лу Ши-дао
Цзя цзы 甲子 Хуан И
Цзя цзюй бай юнь шэнь чу 家居白雲深處 Мэй Цин
Цзя цин моу у чжэ цзян цзе юань 嘉慶戊午浙江解元 Чжан Тин-цзи
Цзя чжу сяо дун юань 家住小東園 Хуа Янь
Цзя чжу у шань ши эр фэн 家住巫山十弐峰 Ци Чжи-цзя

Цзя чжу шао нань юй бу си 家住苕南餘不溪 Шэнь Цюань
Цзя чжун пин кан 家中平康 Сян Юань-бянь
Цзя ши тин 嘉石亭 Чжан Сян-хэ
Цзя шу тан 嘉樹堂 Цзинь Цун
Цзян дун 江東 Лу Шэнь
Цзян и во цин 將移我情 Юнь Шоу-пин
Цзян коу жэнь цзя 江口人家 Ло Пинь
Цзян нань бу и 江南布衣 Ли Фан-ин
Цзян нань чунь 江南春 Ло Пинь
Цзян цзо бу и 江左布衣 Сян Шэн-мо
Цзян цзо ван лан 江左王郎 Ван Ши-чжэнь (1526–1590)
Цзян цзо цзян ю цин си цзинь си 江左江右青谿金谿 У Хун
Цзян цзо чжоу лан 江左周郎 Чжоу Чжи-мянь
Цзян шань жэнь ши хуа цзи 蔣山人詩畫記 Цзян Бао-лин
Цзянь бай чжай 堅白齋 Ван Гу-сян
Цзянь вай чжан лан 劍外張郎 Чжан Вэнь-тао
Цзянь гу 鑑古 Цянь-лун
Цзянь ли инь синь 鑑禮印信 Фан Тан
Цзянь пу инь цзи 間圃印記 Хуан Дин
Цзянь тянь синь 見天心 Цянь-лун
Цзянь фу 間夫 Чжу Да
Цзянь цзин чжай 簡靜齋 Гао Ши-ци
Цзянь юнь е хэ 間雲野鶴 Ин Бао
Цзяо чуан е юй 蕉窗夜雨 Ни Юань-лу
Ци вэн 棄翁 Гай Ци
Ци дэ чжун чжэн 耆德忠正 1) Су Ши; 2) Сун Сюй (1525 — после 1606)
Ци инь 祺印 Бянь Вэй-ци
Ци пинь гуань эр 七品官耳 Чжэн Се
Ци си дянь бао 緝熙殿寶 Чжао Юнь
Ци сун 七松 Лу Дао-хуай
Ци сы ши хоу и цзы син 淇四十後以字行 Тао Ци
Ци сю 啟秀 Цзинь Кань
Ци у 齊物 Цянь-лун
Ци хуай ши 奇懷室 У Вэй-е
Ци ши и фэн шэнь чу 七十一峰深處 Ли Дун-ян
Ци ши сы вэн 七十四翁 Се Ши-чэнь
Ци ши эр вэн 七十二翁 Се Ши-чэнь
Ци ши эр фэн цзянь жэнь 七十二峰間人 Лу Дао-хуай
Ци ши эр фэн чжу жэнь 七十二峰主人 Чжу Сяо-чунь
Цин бай ли цзы сунь 清白吏子孫 Ван У
Цин гу сюань 青古軒 Цзоу И-гуй
Цин гун тай бао 青宮太保 Дун Ци-чан
Цин и гэ цан 清儀閣藏 Чжан Тин-цзи
Цин синь шу мяо ли 清心抒妙裏 Цянь-лун
Цин сян 清香 Ван Юй
Цин ти шу юй 衙題漱玉 Цзян Тин-си
Цин тэн мэнь ся ню ма цзоу 青藤門下牛馬走 Чжэн Се
Цин хэ бо цзы инь 清河伯子印 Чжан Сюн
Цин цю тан 清秋堂 Сян Шэн-мо
Цин чжао тай 青照臺 Хуан Бинь-хун
Цин чжэн 清爭 Ван Ши-юань (кон. XIX — нач. XX в.)
Цин чжэнь тан 清真堂 Чжан Жуй-ту
Цин шань дань эр ван шэ 青山淡而忘舍 Чжу Лунь-хань
Цин шань мэнь ши 青山捫虱 Сюй Вэй
Цин ши и минь 清世逸民 Пэн Нянь
Цин шунь гэ 輕順閣 Ян Вэнь-цун
Цин юй шань фан 青玉山房 Чэнь Цинь
Цинь дао цзя 琴道家 Чжан Ду-син
Цинь сян чу ди 琴香初地 Чэнь Чжуань
Цинь цы ай жи тан 欽賜愛日堂 Чэнь Юань-лун
Цинь шу тан 琴書堂 Гэн Чжао-чжун
Цинь шу цянь гу 琴書千古 Ли Фан-ин
Цуй лин лун 翠玲瓏 Си Ган
Цуй юй сюань 翠雨軒 Чжоу Чжи-мянь
Цуй юй тан инь 翠玉堂印 Чжу Лу
Цун жун 從容 Чжу Ан-чжи
Цун у со хао 從吾所好 1) Сян Юань-бянь; 2) Чжу Чжи-чи
Цун юнь 叢雲 Цянь-лун
Цунь во 存我 1) Ван Чжэнь; 2) Ли Фан-ин
Цунь вэн 存翁 Чжоу Сянь
Цунь гу 存古 Ли Цань
Цунь фу чжай 存復齋 Чжу Дэ-жунь
Цы бэнь 賜本 Цянь-лун
Цы вэн 此 翁 Чжан Жуй-ту
Цы гуань май хуа 辭官賣畫 Ли Шань
Цы гун 次公 Чжан Лю
Цы и чуань ча 賜衣傳茶 Лю Юн
Цы хуа сюань инь 詞畫軒印 Гай Ци
Цы цзянь тан 賜閒堂 Шэнь Ши-син
Цы цзянь чжэнь цюй ци жун тань 此間真趣豈容談 Шэнь Цюань
Цы чжун бе ю тянь жань цюй 此中別有天然趣 Ли Фан-ин
Цы чжун цюй чжэнь и 此中取真意 Гао Ши-ци
Цы чжун ю и 此中有真意 Гай Ци
Цы шэн до ши 此生多事 Фан Вань-и
Цы янь цзы жань 賜言自然 Лю Юн
Цы янь чжай 賜研齋 1) Дай Си; 2) Чэнь Юань-лун
Цэн дао жань хань 曾叨染翰 Чжу Лунь-хань
Цэн цзин цан хай 曾經滄海 Ван Вэнь-чжи
Цю ань 秋菴 Хуан И
Цю гао тин 秋高亭 Лу Шэнь
Цю кун и хэ 秋空一鶴 1) Ли Фан-ин; 2) Хуа Янь
Цю цзин хэ 秋景盒 Хуан И
Цю ши тан 求是堂 Ван Юань-ци
Цю шуй и жэнь 秋水伊人 Фан Ши-шу
Цю юэ 秋嶽 Хуа Янь
Цю юэ янь инь 秋嶽嚴印 Хуа Янь
Цю янь 秋葊 Хуан И
Цюань у чэн цзянь 全無成見 Гао Ци-пэй
Цюй и цзай гуан цю 取益在廣求 Цянь-лун
Цюй ин 去盈 Мэй Цин
Цюй куай му цянь 取快目前 Гун Сянь
Цюй лань 去嬾 Лу Хуй
Цюй лу 篷廬 Сян Юань-бянь
Цюй син цин 瞿硎清 Мэй Цин
Цюй ху чжэнь цан шу хуа 屈虎珍藏書畫 Ван Ти (?)
Цюй чжи 取之 Чжан Гэн
Цян у гу ши 羌無故實 Чжан Вэнь-тао
Цян шу чжай 強恕齋 Чжан Гэн
Цянь 乾 Цянь-лун
Цянь 謙 Чжао Чжи-цянь
Цянь бин шэнь шэн 前丙申生 Сяо Юнь-цун
Цянь гу 千古 Ли Фан-ин

Цянь гуа 乾卦 Чжао Цзи
Цянь дунь шоу шан 謙頓首上 Чжао Чжи-цянь
Цянь кунь цин шан 乾坤清賞 Ван Ши-чжэнь (1526–1590)
Цянь ли чжи чи 千里咫尺 Хуан Дин
Цянь лун бин сюй шэн 乾隆丙戌生 Вэнь Дин
Цянь лун дун фэн шу хуа ши 乾隆東封書畫史 Чжэн Се
Цянь тан чэнь ши цзянь цан 錢塘陳氏鑒藏 Чэнь Хун-шоу (1768–1822)
Цянь цин гун бао 乾清宮寶 Цянь-лун
Цянь цю 千秋 Жэнь Юй
Цянь цю юй фу 千秋漁夫 Ли Фан-ин
Цянь шэнь ин хуа ши 前身應畫師 Ши-тао
Цянь ю лун мин 前有龍暝 Ши-тао
Цянь ю лун мянь цзи 前有籠眠濟 Ши-тао
Цянь юань 潛圓 Лу Синь-юань
Цянь юань цзянь шан 潛圓鑑賞 Лу Синь-юань
Цяо чуан е юй 蕉窗夜雨 Ли Фан-ин
Ча лин ши цзя 茶陵世家 Ли Дун-ян
Ча ся 茶峽 Мэй Цин
Ча ся цао тан 茶峽草堂 Мэй Цин
Чан 昌 Дун Ци-чан
Чан ань цэ цзянь жэнь 長安策蹇人 Ло Пинь
Чан бин сянь 長病仙 Сян Юань-бянь
Чан и гу жэнь 長揖古人 Сун Ло
Чан и цзы сунь 長宜子孫 Жэнь Юй
Чан лин цзю сюэ 長陵舊學 Чжао Чжи-цянь
Чан лэ у си 長樂無息 Чжа Ши-бяо
Чан сун гуань 長松館 Чжу Чжи-фань
Чан сюй тин 暢敍亭 Сюй Чу
Чан фан хоу и 長房後裔 Фэй Дань-сю
Чан чжай 長齋 Шао Ми
Чан чжоу у ши 長州吳氏 У Куань
Чан чу ян цзао 昌歜羊棗 Чжан Вэнь-тао
Чан шао 長少 Ли Дун-ян
Чан шоу чан 長壽長 У Чан-ши
Чан шуй 長水 Сян Шэн-мо
Чан шуй кань 長誰龕 Шао Ми
Чань сянь 禪僊 Тан Инь
Чао сун 巢松 Цзоу И-гуй
Чао чао жань хань 朝朝染翰 1) Цзян Тин-си; 2) Чжа Ши-бяо
Чжан цы гун 張次公 Чжан Цзун-цан
Чжан шэн 長生 Ли Фан-ин
Чжань е да чэн 展也大成 Юй Цзи (1738–1823)
Чжао 趙 1) Чжао Мэн-фу; 2) Чжао Чжи-цянь
Чжао ши вэнь инь 趙氏文印 Вэнь Шу
Чжао ши хуа инь 趙氏畫印 Чжао Мэн-фу
Чжао шу 趙俶 Вэнь Шу
Чжи во гуй си 知我貴希 Ли Шань
Чжи инь гаунь 芝音館 Чэнь Сянь (1785–1859)
Чжи инь 鳷印 Ци Чжи-цзя
Чжи инь 枝隱 Хуа Янь
Чжи нань шу фан цзян гуань 直南書房講官 Чжу И-цзунь
Чжи синь дао чан 直心到場 Чжэн Се
Чжи сэн 志僧 Ин Бао
Чжи ся жэнь 支下人 Ши-тао
Чжи тоу хуа 指頭畫 1) Гао Ци-пэй; 2) Ло Пинь
Чжи тоу чжань мо 指頭蘸墨 Чжу Лунь-хань
Чжи тоу шэн хо 指頭生活 Гао Ци-пэй
Чжи фан 芝房 Гун Сянь
Чжи хуй жу и 指揮如意 Чжу Лунь-хань
Чжи цзинь 指金 Мэй Цунь
Чжи цзу бу жу 知足不辱 Чжан Вэнь-тао
Чжи шань 織扇 Гай Ци
Чжи шан юнь мэнь и фан гэ 直上雲門一放歌 Мэй Цин
Чжи шоу тан 芝壽堂 Лу Ши-дао
Чжи шу у жу во 知書無如我 Гао Сян
Чжи эр 之而 Хуа Янь
Чжоу инь 周印 Чжоу Чжи-мянь
Чжу 朱 Чжу Дэ-жунь
Чжу бэй и 竹北移 Хуан Бинь-хун
Чжу и чжай 竹意齋 Фан Тан
Чжу лань 竹嬾 Чжэн Се
Чжу линь чжун дин 珠林重定 Цянь-лун
Чжу се 築邪 Гай Ци
Чжу се минь 築邪民 Гай Ци
Чжу си 竹西 Юнь Бин
Чжу сюань 竹軒 Ни Юань-лу
Чжу сянь 竹仙 Ли Фан-ин
Чжу у 竺陽 Вэнь Дянь
Чжу у цао лу 竹塢草廬 Вэнь Дянь
Чжу ча тин чжан 煮茶亭長 Сян Юань-бянь
Чжу чуан 駐窗 Ли Фан-ин
Чжу ши 朱十 Чжу И-цзунь
Чжу ши тин 煮石亭 Шэнь Чжоу
Чжуй чжо ци чжан 追琢其章 Цянь-лун
Чжун гу 重古 Хэ Чжан-чжи
Чжун лан 中郎 Гао Фэн-хань
Чжун синь чжи шуй цзин 中心止水靜 Цянь-лун
Чжун сян чжи цзу 眾香之組 Ло Пинь
Чжун сяо ди 忠孝第 Ли Ши-чжо
Чжун сяо цзы сунь 忠孝子孫 Тан И-фэнь
Чжун хэ 中和 Цянь-лун
Чжун чун 中充 Шао Ми
Чжун шань мэй чжу 鍾山梅築 Сяо Юнь-цун
Чжун ю 中有 Цзоу И-гуй
Чжун юй су вэй 終與俗違 Хуа Янь
Чжэ гу 鷓鴣 Чжэн Се
Чжэн 鄭 Чжэн Се
Чжэн вэй 正味 Гао Сян
Чжэн вэй дун дао чжу 鄭為東道主 Чжэн Се
Чжэн да 鄭大 Чжэн Се
Чжэн лань 鄭蘭 Чжэн Се
Чжэнь 真 Чжан Вэнь-тао
Чжэнь 貞 Ван Ши-чжэнь (1526–1590)
Чжэнь вань 珍玩 Хуа Янь
Чжэнь и цянь жэнь 振衣千仞 Си Ган
Чжэнь лэ 真樂 Сян Шэн-мо
Чжэнь ми 真秘 Гэн Чжао-чжун
Чжэнь сян тин 枕香亭 Ми Хань-вэнь
Чжэнь цзи 真寄 Ван Ши-минь
Чжэнь цюй 真趣 Ван Ши-минь
Чжэнь чжоу 真州 Ю Инь
Чжэнь шан 眞賞 Гэн Чжао-чжун
Чжэнь шан 真賞 1) Сян Юань-бянь; 2) Тан И-фэнь; 3) Хуа Ся; 4) Чжу Да
Чи сун сянь ши 赤松仙史 Сян Юань-бянь
Чи фань чуань и 喫飯穿衣 Чжэн Се
Чи цзао вэй чунь 摘藻為春 Цянь-лун
Чи цзюэ 痴絕 1) Ши-тао; 2) Чжэн Се

丙

Чи цзюэ 癡絕 Цзинь Кань
Чу жи фу жун 初日芙容 У Дун-фа
Чу жу да цзи 出入大吉 Пань Гун-шоу
Чу нань лао пу 樗南老圃 Юнь Си
Чу чу цзы тянь жань 出處自天然 Цзинь Тин-бяо
Чу ши цзя фэн 處士家風 Дай Си
Чуань цао пань юй 窗草盆魚 Ли Ши-чжо
Чуань шань 船珊 Чжан Вэнь-тао
Чуй вань 吹萬 Юнь Шоу-пин
Чуй лу 垂露 Цянь-лун
Чуй юй сяо си нун мин юэ 吹玉蕭兮弄明月 У Вэй-е
Чунь оу чжай 春耦齋 Цянь-лун
Чунь хуа сюань 淳化軒 Цянь-лун
Чунь хуа цю ши 華秋實 У Юнь-кай
Чунь цай цяо си чу цзи цзя 尊菜橋西處亦家 Ни Юань-лу
Чунь цао цянь фан 春草閑房 Цзинь Цзюнь-мин
Чунь шэн 春生 Чжан Юй (1734–1803)
Чэн 程 Чэн Чжэн-куй
Чэн го ли жэнь 成果里人 Ван Ши-шэнь
Чэн гуань 澂觀 Цянь-лун
Чэн фу 程父 Чэн Тин-лу
Чэн цюй 成趣 Юн Син
Чэн чан жу 程長儒 Чэн Тин-лу
Чэн шань 成山 Чэнь Хун-шоу (1768–1822)
Чэнь бэнь бу и 臣本布衣 Дай Бэнь-сяо
Чэнь 陳 Чэнь Хун-шоу (1768–1822)
Чэнь вэй 臣維 Бянь Вэй-ци
Чэнь гэ 陳閣 Чэнь Цзи-жу
Чэнь ло 臣羅 Ло Пинь
Чэнь си 臣熙 Дай Си
Чэнь сянь 臣賢 Гун Сянь
Чэнь сянь чан шоу 臣閑長壽 Чжоу Сянь
Чэнь хань 宸翰 Цянь-лун
Чэнь цзинь лао и 臣今老矣 Чжу Лунь-хань
Чэнь ци сы инь 臣淇私印 Тао Ци
Чэнь чжоу нянь инь 臣周南印 Тао Ци
Чэнь шоу 臣壽 Чэнь Хун-шоу (1768–1822)
Чэнь ю 臣游 Хуан Дин
Шан и 賞異 Гао Сян
Шан линь сянь ши 上林仙史 У Вэй
Шан лю и му чжу хуа шао 尚留一目箸華梢 Ван Ши-шэнь
Шан ся гу цзинь 上下古今 Ван Хуй
Шан ся цинь нянь 上下千年 1) Лу Дао-хуай; 2) Цзинь Цзюнь-мин; 3) Шао Ми
Шан ся цянь гу 上下千古 Ли Фан-ин
Шан цю сун ши шоу цзфн ту шу 商丘宋氏收藏圖書 Сун Ло
Шань гао шуй чжан 山高水長 Мэй Цин
Шань инь бу и 山陰布衣 Сюй Вэй
Шань инь дао шан син чжэ 山陰道上行者 Жэнь Бо-нянь
Шань линь вай чэнь 山林外臣 Ло Пинь
Шань линь эр и 山林而已 Цзинь Кань
Шань лоу 山樓 Чэнь Хун-шоу (1598–1652)
Шань пи 山癖 Фа Жо-чжэнь
Шань сунь тин 山孫亭 Чэнь Хун-шоу (1768–1822)
Шань фу 山夫 Хуа Янь
Шань ху гоу 珊瑚鉤 Чэнь Шоу-ци
Шань цин юнь бай 山青雲白 Лу Дао-хуай
Шань чао шу у 睒巢書屋 Цзоу И-гуй
Шань чао 睒巢 Цзоу И-гуй
Шань чжун бай юнь 山中白雲 Ло Пинь
Шань чуань чжи мэй тан 山川之美堂 Гао Ши-ци
Шань шуй синь 山水心 Хуан Дин
Шань шуй цзянь жэнь 山水間人 Хуан Дин
Шань шуй чжун жэнь 山水中人 Ни Юань-лу
Шао тан чжэнь 少堂眞 Ли Бинь
Шао цзун бо 少宗伯 Чжу Чжи-фань
Ши 石 1) Кунь-цань; 2) Лю Юн
Ши вай жэнь шань чжун инь 世外人山中隱 Чжу Минь
Ши вай фа бао 世外法寶 Сян Юань-бянь
Ши вай шань 師真山 Дай Бэнь-сяо
Ши вань ху чжан 十萬戶長 Ли Шань
Ши вэн 詩翁 Чжан Сян-хэ
Ши гу тан 式古堂 Бянь Юн-юй
Ши гу тан шу хуа 式古堂書畫印 Бянь Юн-юй
Ши гуань 史官 1) Мао Ци-лин; 2) Чжу И-цзунь
Ши гэн 石耕 Шэнь Цюань
Ши дань 始旦 У Дун-фа
Ши дэ 十得 Чжу Да
Ши дэ 拾得 1) Чжан Вэнь-тао; 2) Чжу Да
Ши е сюань 柿葉軒 Чэнь Цзи-жу
Ши е шань фан 柿葉山房 Ван Вэнь-чжи
Ши жэнь 石人 У Чан-ши
Ши и 詩意 Фа Жо-чжэнь
Ши куан 世狂 Ли Фан-ин
Ши линь 詩林 Чжан Сян-хэ
Ши лю цзинь фу цзай 十六金符齋 У Да-чэн
Ши нянь сянь лин 十年縣令 Чжэн Се
Ши нянь чан мэн цай хуа чжи 十年長夢採華芝 Чэн Тин-лу
Ши оу гуань 石鷗館 Сюй Вэй
Ши пи 詩癖 Фан Цзюнь-и
Ши сай шань тун 世塞山通 Тан И-фэнь
Ши син 時行 Се Ши-чэнь
Ши фань 時颿 Фа Ши-шань
Ши хуа 詩畫 Цзоу И-гуй
Ши хэ 石盒 Лю Юн
Ши цзин 詩境 Чэнь Чжуань
Ши цзин лоу инь 石經樓印 Чэнь Хун-шоу (1768–1822)
Ши цзунь шоу жэнь чжэ цзи 世尊授仁者記 Цзян Жэнь
Ши цзэн гуань инь цзи 石曾觀印記 Чжан Ду-син
Ши цзю 施酒 У Чан-ши
Ши цзю кэ дэн хань линь 十九科登翰林 У Юнь
Ши цзюэ цзы цзюэ хуа цзюэ 詩絕字絕畫絕 Чжэн Се
Ши цзянь хэ у сы цин нун 世間何物似情濃 Чжан Вэнь-тао
Ши цюань 石泉 Хуа Янь
Ши цюй бао цзи 石渠寶笈 Цянь-лун
Ши цюй бао цзи со цан 石渠寶笈所藏 Цянь-лун
Ши цюй дин цзянь 石渠定鑑 Цянь-лун
Ши цюй цзи цзянь 石渠繼鑑 Цянь-лун
Ши чан 世昌 Сян Юань-бянь
Ши чань 詩禪 Чжу Минь
Ши чжи нун 石之農 Гао Фэн-хань
Ши чжи шань фан 石芝山房 Ли Ши-чжо
Ши чжу цзу 石顛竹醉 Чжоу Цзо-синь
Ши чи 石痴 Гао Фэн-хань

Ши чи 石赤 Цзинь Цзюнь-мин
Ши чуань тан 世窗堂 У Вэй
Ши эр гу цинь шу у 十二古琴書屋 Тан И-фэнь
Ши яо шань фан 石銚山房 Ю Инь
Шоу 壽 1) Цзинь Нун; 2) Чэнь Хун-шоу (1598–1652); 3) Юнь Гэ
Шоу 綬 Чэнь Хун-шоу (1598–1652)
Шоу би 手筆 Гао Ци-пэй
Шоу дао чу 手到處 Гао Ци-пэй
Шоу пи хань шань цзо дун цунь 手劈寒山作凍皴 Чжу Лунь-хань
Шоу фа 手法 Гао Ци-пэй
Шоу фу 壽父 Чжан Сюн
Шоу фу 壽福 Хуан Бинь-хун
Шоу янь 守硯 Дай Бэнь-сяо
Шу вэн 叔翁 Ван Фан
Шу дай цао 書帶草 Чжэн Се
Шу инь 書印 Чэнь Шу
Шу сянь 漱僊 Сюй Вэй
Шу фан 疎 放 Хуа Янь
Шу фан жунь 漱芳潤 Цянь-лун
Шу фэн по мо се лу шань 數峰破墨寫廬山 Лу Хуй
Шу хуа инь 書畫印 Кэ Цзю-сы
Шу хуа чань 書畫禪 Чжу Чэн
Шу хуа чжай 書畫齋 Вэнь Шу
Шу цзы цюань тоу сань ли 庶子泉頭散吏 Сюй Чу
Шу чань 書禪 Ван Вэнь-чжи
Шу юй 漱玉 Цзян Тин-си
Шуан цзю ши чжи гуань 爽鳩氏之官 Чжэн Се
Шуан ци гуань 雙清館 Хэ Сян-нин
Шуй мин ань 水明菴 Ни Юань-лу
Шуй мо чу ши 水墨處士 Сян Куй
Шуй цунь 水邨 Хуан Дин
Шуй юнь лоу 水雲樓 Чжан Юй (1734–1803)
Шуй юнь сян 水雲鄉 Бянь Вэй-ци
Шуй юнь цзюй 水雲居 Шэнь Чжоу
Шуй юэ лян чэн мин 水月兩澂明 Цянь-лун
Шуй янь бо 水煙波 Чжан Чунь-сю
Шэ ши 涉事 Чжу Да
Шэн пин ай сюэ дао э мэй 生平愛雪到峨嵋 Хуан Шэнь
Шэн пин ши у дао тянь тай 生平十五到天台 Чжу Лунь-хань
Шэн хоу кан чэн сы жи 生後康成四日 Чжао Чжи-цянь
Шэн хуа 生花 Цзян Тин-си
Шэн хуань си синь 生歡喜心 Чжан Вэнь-тао
Шэн цю тин 生秋庭 Цянь-лун
Шэн шэн 生生 Цзоу И-гуй
Шэн юй гуй чоу 生于癸丑 Ло Пинь
Шэн юй дин мао 生與丁卯 Цзинь Нун
Шэн юй шань дун 生于山東 Чжан Вэнь-тао
Шэнь дао пэн лай 身到蓬萊 Гу Юнь
Шэнь лай 神來 Гао Ци-пэй
Шэнь пин 神品 1) Сян Юань-бянь; 2) Чжан Чунь-сю
Шэнь синь то хао су 深心託毫素 Цянь-лун
Шэнь хуай шоу со хуань 探懷授所歡 Хуан Шэнь
Шэнь цзу цзай сян чжи цзя 神組宰相之家 Ли Шань
Шэнь ци 神奇 Сян Юань-бянь
Шэнь ю синь шан 神游心賞 Сян Юань-бянь
Э чан сань жэнь 鵝場散人 Чжоу Чэнь
Эр бай лань тин чжай 二百蘭亭齋 У Юнь
Эр и 二黟 Цзинь Тин-бяо
Эр лэ чжай 二樂齋 Ван Сань-си
Эр цзинь де тан 二金蝶堂 Чжао Чжи-цянь
Эр цзинь де тан цан шу 二金蝶堂藏書 Чжао Чжи-цянь
Эр цзя чуань лу 二甲傳臚 Цзоу И-гуй
Эр шань шэнь чу 二山深處 Лу Си-син
Эр ши 爾室 Юнь Шоу-пин
Ю 酉 Сян Юань-бянь
Ю го сянь жэнь 憂國先人 Юнь Шоу-пин
Ю гу сюань 友古軒 Сян Юань-бянь
Ю е 于野 Лу Дао-хуай
Ю жи цзы цзы 猶日孜孜 Цянь-лун
Ю и 游藝 Цзоу И-гуй
Ю кэ бу кэ 有可不可 Сян Юань-бянь
Ю лю и ту 游六藝圖 Цянь-лун
Ю мин ван ши ту шу чжи ин 有明王氏圖書之印 Ван Ши-чжэнь (1526–1590)
Ю му ай сань юй 游目愛三餘 Юнь Си
Ю му чэн хуай 游目騁懷 Юнь Шоу-пин
Ю си 游戲 1) Гао Фэн-хань; 2) Ли Фан-ин; 3) Хуа Янь; 4) Чжан Вэнь-тао
Ю си 遊戲 Хуа Янь
Ю си сань мэй 游戲三昧 Мэй Цин
Ю синь жу чжэн 幽心入徵 Хуа Янь
Ю сы лю цзин цзе сян у юэ 游思六經結想五岳 Чжэн Се
Ю фан чжи вай 游方之外 1) Ли Фан-ин; 2) Сян Юань-бянь
Ю фу хуй е 有孚惠也 Цянь-лун
Ю хао цзай лю цзин 游好在六經 Чжэн Се
Ю цзюнь 酉君 Юй Чжи-дин
Ю чжи фан вай 游之方外 Дин Юнь-пэн
Ю чжу 友竹 Сян Шэн-мо
Ю чжу кэ мянь су у цянь бу янь пинь 有竹可免俗無錢不厭貧 Шэнь Чжоу
Ю чжу цзюй 有竹居 1) Лу Чжи; 2) Шэнь Чжоу
Ю чжу чжуан 有竹莊 Шэнь Чжоу
Ю ши дэн цин 幽室澄青 Чжан Вэнь-тао
Ю юй и 游於藝 Цзян Тин-си
Юань ань тан инь 遠安堂印 Лу Шэнь
Юань гун 園公 Тан Инь
Юань соу 園(猴)叟 У Вэй-е
Юань сюэ 願學 Ван Чжэнь
Юань тин 阮亭 Чжу И-цзунь
Юй дай янь чжай 玉帶硯齋 Ван Ши-юань (кон. XIX — нач. XX в.)
Юй дэ 浴德 Цянь-лун
Юй и юй у 寓意于物 Цянь-лун
Юй инь 漁隱 Шэнь Цюань
Юй инь хуай бао цин лан 玉音懷抱清朗 Сун Ло
Юй лань тан 玉蘭堂 Вэнь Чжэн-мин
Юй лань тан инь 玉蘭堂印 1) Вэнь Чжэн-мин; 2) Вэнь Цзя; 3) Вэнь Цун-лун
Юй ли сюэ вэнь 餘力學文 Чжэн Се
Юй линь чу ши тун фэй 與林處士同邑 Цзинь Нун
Юй мэй хуа хэ чжу мо то 玉梅華盒主摹拓 Хэ Шао-цзи
Юй нуань чжу сян 玉暖珠香 Ло Пинь
Юй синь чжай 雨新齋 Вань Цзянь
Юй тан 玉堂 Чжу Чжи-фань

Юй хуа чуань шэнь 與花傳神 Ли Шань
Юй цзао у ю 與造物游 Чжу Дэ-жунь
Юй цзю сюань 寓酒軒 Сюй Чу
Юй цзян ба фа се сян цзюнь 欲將八法寫湘君 Ло Пинь
Юй цинь шань фан 玉琴山房 Вэнь Чжэн-мин
Юй цы 禦賜 Лю Юн
Юй шан 禦賞 Цянь-лун
Юй шань 虞山 Хуан Дин
Юй шань шан син 玉山上行 Хуа Янь
Юй шань шуй чуань шэнь 與山水傳神 Сян Шэн-мо
Юй ши чжи инь 余氏之印 Юй Цзи (1738–1823)
Юй ши чжун чэн инь 禦史中丞印 Ван Ши-чжэнь (1526–1590)
Юй шу 御書 1) Цянь-лун; 2) Чжао Цзи
Юй шу фан цзянь цан бао 禦書房鑑藏寶 Цянь-лун
Юй шу хуа ту лю юй жэнь кань 禦書畫圖留與人看 Ван Юань-ци
Юй шу чжи бао 御書之寶 Чжао Цзи
Юй шэн 余生 Дай Бэнь-сяо
Юй янь цю гуань 玉延秋館 Фа Ши-шань
Юн би цзай синь 用筆在心 Цянь-лун
Юн во синь му 用我心目 Цзян Тин-си
Юн сун юань мо 用松園墨 1) Си Ган; 2) Хуан И
Юн цин 永清 Ли Жуй-цин
Юнь 惲 Юнь Гэ
Юнь вай шан 雲外賞 Ли Инь
Юнь во гэ 雲臥閣 Лу Ши-дао
Юнь кэ 雲客 Кэ Цзю-сы
Юнь ли 雲林 Чжан Ду-син
Юнь мин гуань 雲明館 Лю Юн
Юнь мэнь кэ цзы 雲門客子 Чжоу Лян-гун
Юнь син шуй лю 雲行水流 Сюй-гу
Юнь ся сы 雲霞思 Цянь-лун
Юнь у синь эр чу сю 雲無心而出岫 Мэй Цин
Юнь цзай 雲在 Юнь Шоу-пин
Юнь цзин лу 雲靜廬 У Юнь-кай
Юнь ци лоу 雲起樓 Юнь Шоу-пин
Юнь чи 雲持 Цзинь Цзюнь-мин
Юнь ян 雲陽 Гай Ци
Юэ дао тянь синь фэн лай шуй мянь 月到天心風來水面 Чжу Лунь-хань
Юэ сюэ лоу 嶽雪樓 Кун Гуан-тао
Юэ сюэ лоу инь 嶽雪樓印 Кун Гуан-тао
Юэ сюэ лоу цзянь цан цзинь шу хуа ту цзи чжи чжан 嶽雪樓鑒藏金石書畫圖籍之章 Кун Гуан-тао
Юэ тань 月潭 Хуан И
Юэ фан 月舫 Чжан Цзун-цан
Юэ цзо линь 月作鄰 Ни Юань-лу
Юэ цзэ 月澤 Чжу Чжи-чи
Ян 楊 Ян Вэнь-цун
Ян бо цзы 楊伯子 Ян Вэнь-цун
Ян синь дянь цзянь цан бао 養心殿鑑藏寶 Цянь-лун
Ян су чжай 養素齋 Чэнь Сянь (1785–1859)
Ян хуань си шэнь 養歡喜神 Чэн Тин-лу
Ян чжай 抑齋 Цянь-лун
Ян чжи лао ин 枝耆英 Цзоу И-гуй
Ян чжо 養拙 Лу Ши-хуа
Ян чжоу син хуа жэнь 揚州興化人 Чжэн Се
Ян шань тан инь 仰山堂印 Чэнь Чан-цзи
Янь бэй 硯北 Хуа Янь
Янь гэн 硯耕 Хуан Шэнь
Янь лин 延陵 У Куань
Янь ло цзы 煙蘿子 Си Ган
Янь лу 研露 Цянь-лун
Янь мэнь вэнь цзы 雁門文子 Вэнь Нань
Янь мэнь 雁門 Вэнь Дин
Янь нянь 延年 Чэнь Хун-шоу (1768–1822)
Янь сю тан инь 延秀堂印 Чэнь Цинь
Янь сюань ши 煙玄氏 Ли Ши-чжо
Янь сюэ чжи ши 嚴穴之士 Хуа Янь
Янь тянь нун 硯田農 Цзоу И-гуй
Янь цзин гу дэ цюй 研靜固得趣 Цянь-лун
Янь чжоу лай цзи цзы мяо и 延州來季子苗裔 У Куань
Янь чжоу лай цзи цзы хоу 延州來季子後 У Куань
Янь чжун чжи жэнь у лао и 眼中之人吾老矣 Ши-тао
Янь шань тан 弇山堂 Ван Цзянь
Янь шуй цзи цзянь цин 煙水寄閒情 Чжан Чунь-сю
Янь юнь гун ян 煙雲供養 1) Хуа Янь; 2) Хуан Дин; 3) Чжан Гэн; 4) Чжу Минь
Янь юнь у цзинь цан 煙雲無盡藏 Цянь-лун
Янь юнь шу цзюань 煙雲舒卷 Цянь-лун
Яо шу 遙屬 Чжу Да

Сост. *В.Л. Сычев*

Алфавитный указатель словарных статей, включенных в т. 1–6 энциклопедии «Духовная культура Китая»

А Ин 阿英 3: 204
Ай У 艾無 3: 205
Ай Цин 艾青 3: 205
А Чэн 阿城 3: 206
Ади-будда 阿提佛陀 2: 354
Алайе ши 阿賴耶識 1: 150
Амито-фо 阿彌陀佛 2: 354
Амогхаваджра 不空金剛 2: 356
Амоло ши 阿摩羅識 2: 356
Ананда 阿難 2: 356
Анархизм в Китае 無政府主義 4: 438
Аньцзицяо 安濟橋 6: 512
Ань Ци-шэн 安期生 2: 357
Ань Ши-гао 安世高 1: 151; 2: 358
Аньфуси 安福系 4: 446
А-нюй 阿女 2: 358
Ао 鼇 2: 358
Ао Бин 敖丙 2: 360
Апидамо 阿毘达磨 2: 360
«Апидамо цзюйшэ лунь» 阿毘达磨俱舍論 2: 361
Апитань 阿毘曇 1: 151
Аттире 王致誠 6: 512
«Ахань цзин» 阿含經 2: 361

Ба [3] 魃 2: 362
Ба бао八寶 6: 517
Ба бин 八病 3: 207
Ба бу чжун дао 八不中道 1: 152
Ба гуа чжан 八卦掌 5: 682
Ба и 八議 4: 448
Бай-ди 白帝 2: 362
Бай-лу 白鹿 2: 363
«Бай лунь» 百論 2: 363
Байлянь-цзяо 白蓮教 2: 364
Бай Фэн-си 白峰溪
Бай-ху 白虎 2: 366
Байхуа 白話 3: 686
«Бай цзя син» 百家姓 3: 688
Бай-цзэ 白澤 2: 369
Бай Шоу-и 白壽彝 4: 449
«Бай юй цзин» 百喻經 2: 369
Бань Гу 班固 1: 153; 3: 209; 4: 450
Бань син бань цзо саньмэй 半行半坐三昧 2: 372
Бань-цзеюй 班倢妤 3: 211
Бао-гун 包公 2: 374
Бао-та 寶塔 6: 518
Бао Цзин-янь 鮑敬言 1: 153
Бао-цзюань 寶卷 2: 374
Бао Чжао 鮑照 3: 212
Ба сянь 八仙 2: 375
Ба Цзинь 巴金 3: 216
Ба цзюнь 八駿 2: 376
Ба ши 八識 1: 154
Банцзы дяо 梆子調 6: 517
Ба-чжа 叭蜡 2: 377
Би-гань 比干 2: 377
Би-и-няо 比翼鳥 2: 377
Бин-фэн 并封 2: 380
Бин-цзя 兵家 1: 155
Би-се 辟邪 6: 521
Би-ся юань-цзюнь 碧霞元君 2: 380
Би фа 筆法 6: 523
Би-фан 畢方 2: 381
Бицзи 筆記 3: 217
Бичурин 乙阿欽特 2: 382
Би Шэн 畢升 5: 685
«Би янь лу» 碧岩錄 2:387
Бодхидхарма 菩提達摩 1: 156
Бодхиручи 菩提流支 2: 389
Божэ 般若 2: 389
Божэ боломидо 般若波羅蜜多 2: 389
«Божэ боломидо синь цзин» 般若波羅蜜多心經 2: 390
Божэ-сюэ 般若學 1: 157; 2: 390
Боломидо 波羅蜜多 2: 391
Бо Пу 白扑 3: 220
«Бо ху тун» 白虎通 1: 158
Бо Цзюй-и 白居易 3: 221
Бочэнь-пай 波臣派 6: 525
Бу-дай хэ-шан 布袋和尚 2: 392
Будда 佛 2: 392
Буддизм 佛教 1: 157
Буддхабхадра 佛陀跋陀羅 2: 394
«Бу цзюй» 卜居 3: 222
Бучжоу 不周 2: 395
Бушоу 部首 3: 690
Бхайшаджья-гуру 藥師如來 2: 396
Бэй [4] 碑 6: 526
Бэй Дао 北島 3: 223
Бэй-доу 北斗 2: 396
«Бэймэн со янь» 北夢瑣言 3: 223
Бэй Фан 北方 3: 226
Бэйцзин 北京 6: 528
Бянь Вэй-ци 邊維祺 6: 529
Бянь-вэнь 變文 2: 398; 3: 226
Бянь нянь 編年 4: 451
Бянь Цзин-чжао 邊景昭 6: 529
Бянь Хэ 卞和 2: 400
Бянь Цяо 扁鵲 2: 401; 5: 685

Ваджрабодхи 金剛智 2: 402
Вайсяо-хуа 外銷畫 6: 530
«Вай тай ми яо» 外臺秘要 5: 686
Ван Ань-и 王安憶 3: 230
Ван Ань-ши 王安石 1: 166; 3: 231; 4: 453
Ван Би 王弼 1: 167
Ван Бо 王勃 3: 233
Ван Вэй 王維 3: 234; 6: 531
Ван Го-вэй 王國維 1: 169; 4: 456
Ван Гэнь 王艮 1: 170
Ван До 王鐸 6: 532
Ван Дэ-чэнь 王得臣 3: 235
Ванду му 望都墓 6: 532
Ван Жун 王融 3: 236
Ван Ли 王力 5: 686
Ван Лин-гуань 王靈官 2: 402

Ван Мин 王明 4: 457
Ван Мин-шэн 王鳴盛 4: 460
Ван-му шичжэ 王母使者 2: 403
Ван Мэн 王蒙 3: 238; 6: 534
Ван По 王樸 5: 689
Ван Си-мэн 王希孟 6: 535
Ван Си-чжи 王羲之 3: 239
Ван Сюань-лань 王玄覽 1: 171
Ван Сяо-нун 汪笑儂 6: 536
Ван Сяо-тун 王孝通 5: 689
Ван Тао 王韜 1: 172
Ван Тин-сян 王廷相 1: 172
Ван Тин-юнь 王庭筠 6: 536
Ван Тун 王通 1: 174
Ван Фу 王符 1: 174; 6: 537
Ван Фу-чжи王夫之1: 175
Ван Хай 王亥 2: 403
Ван Хуй 王翬 6: 538
Ван Цань 王粲 3: 240
Ван Цзи 王畿 1: 180
Ван Цзи 王伋 5: 690
Ван-цзы Цяо 王子喬 2: 405
Ван Чан-лин 王昌齡 3: 244
Ван чжи 王制 2: 405
Ван Чжун 汪中 1: 182
Ван Чун 王充 1: 182
Ван Чун 王寵 6: 539
Ван Ши-фу 王實甫 3: 244
Ван Ши-шэнь 汪士慎 6: 539
Ван Шо 王朔 3: 245
Ван-шу 望舒 2: 407
Ван Шу-хэ 王叔和 5: 690
Ван Шэнь 王詵 6: 540
Ваньши сяньшичжуи 玩世現實主義 6: 541
Ван Юань-ци 王原祁 6: 542
Ван Ян-мин 王陽明 1: 184
Ван Ян-мина школа 王陽明派 1: 186
Ван Янь-шоу 王延壽 3: 247
Вонг Кар-вай 王家衛 6: 542
Во Цюань 偓佺 2: 407
Вэй [1] 為 1: 189
Вэй Бо-ян 魏伯陽 1: 190
Вэй Гу 韋古 2: 408
«Вэй Ляо-цзы» 尉繚子 5: 691
«Вэймоцзе цзин» 維摩詰經 2: 408
Вэйто 韋陀 2: 411
Вэй Чжэн 魏徵 4: 461
Вэйши-цзун 唯識宗 1: 190
Вэй Янь 韋偃 6: 544
Вэй Юань 魏源 1: 191; 4: 462
Вэн Фан-ган 翁方綱 6: 544
Вэнь 文 1: 192; 3: 248
Вэнь бай иду 文白異讀 3: 692
Вэнь-да 問答 2: 412
Вэньжэнь-хуа 文人畫 6: 545
Вэньжэнь юэфу 文人樂府 3: 249
«Вэнь синь дяо лун» 文心雕龍 3: 250
«Вэнь сюань» 文選 3: 255
Вэнь Сян 文祥 4: 463
«Вэнь сянь тун као» 文獻通考 4: 463
«Вэнь фу» 文賦 3: 263
«Вэнь-цзы» 文子 1: 194
Вэнь-чан 文昌 2: 412
«Вэнь-чан цза лу» 文昌雜錄 4: 464
Вэнь Чжэн-мин 文徵明 6: 548
Вэньшушили 文殊師利 2: 413
«Вэньшушили бонепань цзин» 文殊師利般涅槃經 2: 413
Вэнь-шэнь 瘟神 2: 414
Вэнь юань-шуай 溫元帥 2: 414
Вэньянь 文言 3: 693

Гайгэ вэньсюэ 改革文學 3: 266
Гай Ци 改琦 6: 551
Гань Бао 干寶 3: 268
Гань ин 感應 2: 415
Гань чжи 干支 2: 417
«Гань Ши син цзин» 甘石星經 5: 694
Гао Кэ-гун 高克恭 6: 551
Гао Мин 高明 3: 268
Гао Пань-лун 高攀龍 1: 195
Гао Син-цзянь 高行健 3: 269; 6: 552
«Гао сэн чжуань» 高僧傳 2: 418
Гао Сян 高翔 6: 552
Гао Фэн-хань 高鳳瀚 6: 553
Гао Ци 高啟 3: 269
Гао Ци-пэй 高其佩 6: 553
Гао Ши 高適 3: 270
Го Мо-жо 郭沫若 3: 271; 4: 465
Го Пу 郭璞 3: 272
Го Си 郭熙 6: 554
Го сюэ 國學 5: 695
Го Сян 郭象 1: 195
Гоу-ман 句芒 2: 419
Го Цзы-и 郭子儀 2: 420
Го Ши-син 過士行 6: 556
Го Шоу-цзин 郭守敬 5: 699
«Го юй» 國語 1: 197
Гоюй 國語 3: 696
Гоюй ломацзы 國語羅馬字 3: 698
Гуа [2] 卦 1: 198
«Гуан хун мин цзи» 廣弘明集 2: 420
Гуань Дао-шэн 管道昇 6: 557
Гуань дан 官當 4: 467
Гуань-ди 關帝 2: 420
Гуань-инь 觀音 2: 422
«Гуань Инь-цзы» 關尹子 1: 204
Гуань Тун 關仝 6: 558
Гуань Хань-цин 關漢卿 3: 275
Гуаньхуа 官話 3: 699
Гуань Чжун 管仲 1: 206
Гуань Юй 關羽 5: 700
«Гуань фо саньмэй хай цзин» 觀佛三昧海經 2: 424
«Гуань-цзы» 管子 1: 204
Гу Вэй-цзюнь 顧維鈞 4: 468
Гувэнь 古文 3: 275, 703
Гугун 故宮 6: 559
Гуй [1] 鬼 2: 424
«Гуй-гу-цзы» 鬼谷子 1: 207
Гуй-гу-цзы 鬼谷子 2: 425
Гуй Лян 桂良 4: 469
Гуй-му 鬼母 2: 425
Гуйсюй 歸墟 2: 426

«Гуй тянь лу» 歸田錄 3: 278
«Гуйхай юй хэн чжи» 桂海虞衡志 4: 470
Гуй Цзы 鬼子 3: 280
Гуй-шэнь 鬼神 6: 560
Гун [1] 共 1: 209
Гун-ань 公案 1: 209; 2: 426
Гун-би 工筆 6: 565
Гун-гун 共工 2: 428
Гунсунь Лун 公孫龍1: 210
«Гунсунь Лун-цзы» 公孫龍子 1: 212
Гун ти ши 宮體詩 3: 281
Гун-фу 功夫 [1], 工夫 [2] 1: 212
Гун Цзы-чжэнь 龔自珍 1: 213; 3: 283
Гунь 鯀 2: 429
«Гунъян чжуань» 公羊傳 1: 214
Гун юэ 宮樂 3: 283
Гу Сянь-чэн 顧憲成1: 215
Гу Хуа 古華 3: 286
Гу Хун-мин 辜鴻銘 3: 286
Гу Хун-чжу 顧洪祝 6: 565
Гу Цзе-ган 顧頡剛 4: 471
Гу, цзинь, сюэ, жоу 骨筋血肉 6: 556
«Гуцзинь тушу цзичэн» 古今圖書集成 4: 473
Гу Чэн 顧城 3: 287
Гу ши 古詩 3: 287
Гу Янь-у 顧炎武 1: 215
Гэ-гу 葛姑 2: 429
Гэмин янбань си 革命樣板 6: 567
Гэн цзи 耕藉 2: 429
Гэ сянь-вэн 葛仙翁 2: 431
Гэ у 格物 1: 216
Гэ Фэй 格非 3: 289
Гэ Хун 葛洪1: 217
Гэцзай си 歌仔戲 6: 568

Да-жи 大日 2: 432
«Да-жи цзин» 大日經 2: 432
«Дай Мин люй» 大明律 4: 474
«Дай Тан си юй цзи» 大唐西域記 2: 434
Дай Хун-цы 戴鴻慈 4: 476
Дай Цзи-тао 戴季陶 4: 477
Дай Цзинь 戴進 6: 568
«Дай Цин люй ли» 大清律例 4: 480
«Дай Цин хуй дянь» 大清會典 4: 484
«Дай Цин хуй дянь шили» 大清會典事例 4: 489
Дай Чжэнь 戴震 1: 218
Дан [1] 當 1: 219
Да-най фу-жэнь 大乃夫人 2: 435
Дань [2] 淡 1: 220
Дань-чжу 丹朱 2: 436
«Да пинь божэ боломидо цзин» 大品般若波羅蜜多經 2: 436
Дао 道 1: 220
Дао-ань 道安 1: 226
«Дао дэ цзин» 道德經1: 227; 3: 289
Даосизм 道家 1: 232
Дао тун 道統 1: 236
«Дао цзан» 道藏 1: 237
Дао-шэн 道生 1: 239
«Да сюэ» 大學 1: 239
Да сяо Ми 大小米 6: 570
Да тун 大同 1: 242
«Да цзан цзин» 大藏經 2: 437
Дацзу 大足 6: 570
«Да чжао» 大招 3: 293
«Да чжи ду лунь» 大智度論 2: 441
Да шэн 大乘 2: 441
«Да шэн ци синь лунь» 大乘起信論1: 245
Ди Ку 帝嚳 2: 444
Дилунь-цзун 地論宗 2: 444
Дин Вэнь-цзян 丁文江 1: 247
Дин Лин 丁玲 3: 293
Дискуссия о науке и метафизике 科學與玄學論戰 1: 247
«Ди фань» 帝範 4: 490
Ди-цзан-ван 地藏王 2: 445
Ди Цзюнь 帝俊 2: 445
Ди Цзян 帝江 2: 446
Ди-ша 地煞 2: 446
Ди-юй 地獄 2: 446
Доу-гун斗拱 6: 571
Доу-му 斗母 2: 449
Доу-шэнь 痘神 2: 449
Доюань жэньшилунь 多元認識論 1: 249
Ду Вэй-мин 杜维明 1: 249
Ду Гуан-тин 杜光庭 1: 250
Ду Кан 杜康 2: 449
Ду Му 杜牧 3: 294
Дун-ван-гун 東王公 2: 450
Дунлинь-сюэпай 東林學派 1: 251
«Дун-по чжи линь» 東坡志林 3: 295
Дун Ци-чан 董其昌 6: 572
Ду Пэн-чэн 杜鵬程 3: 297
Дун Сюнь 董恂 4: 491
Дун-сюань 洞玄 2: 450
Дунфан Шо 東方朔 2: 451
Дун Фу-жэн 董輔礽 5: 701
Дун-цзин 動靜 1: 252
Дун-цзюнь 東君 2: 452
Дун Чжун-шу 董仲舒 1: 254
Дунь у 頓悟 1: 256
Дуньхуан 敦煌 6: 575
Дун Юань 董源 6: 580
Ду Фу 杜甫 3: 298
Ду Чжэн-шэн 杜正勝 4: 491
Ду-шунь 1: 257
Ду Ю 杜佑 4: 493
Ду Юй 杜宇 2: 452
Дэ [1] 德 1: 257
Дэн Му 鄧牧 1: 258
Дэн Сань-му 鄧散木 6: 581
Дэн Си 鄧析 1: 259
«Дэн Си-цзы» 鄧析子 1: 259
Дэн Сяо-пин 鄧小平 4: 494
Дэн То 鄧拓 3: 299
Дэн Чжи-чэн 鄧之誠 4: 497
Дэн Чжун-ся 鄧中夏 4: 497
Дэн Ши-жу 登石如 6: 581
«Дянь лунь лунь вэнь» 典論論文 3: 300
Дянь-му 電母 2: 453
«Дяньшичжай хуабао» 點石齋畫報 6: 583

Е [1] 業 1: 260
Евнух 太監 4: 498

Е Шэн-тао 葉圣陶 3: 303

Жо му 若木 2: 453
Жошуй 弱水 2: 453
Жуань Лин-юй 阮玲玉 6: 584
Жуань Цзи 阮籍 1: 260; 3: 304
Жуань Юань 阮元 5: 702
Жуань Юй 阮瑀 3: 306
Жуигуань 如意館 6: 584
Жуй 瑞 2: 453
Жулай цзан 如來藏 1: 261
«Жулинь вайши» 儒林外史 3: 308
«Жу Лэнцзя цзин» 入楞伽經 2: 458
Жун-чэн 容成 2: 460
Жу-шоу 蓐收 2: 461
Жэнь 任 2: 461
Жэнь [2] 仁 1: 262
Жэнь Бо-нянь 任伯年 6: 586
«Жэнь ван цзин» 仁王經 2: 462
Жэнь Жэнь-фа 任仁發 6: 587
«Жэнь-сюэ» 仁學 1: 264
Жэнь Фан 任昉 3: 311
Жэнь Цзи-юй 任繼愈 5: 703
Жэньшэнгуань 人生觀 1: 265

«Закон о языке и письменности» 語言文字法 3: 704

И [1] 義 1: 265
И (Хоу И) 羿 (后羿) 2: 463
И Бин-шоу 伊秉綬 6: 588
Игуань-дао 一貫道 2: 465
И-инь 伊尹 2: 467
Инициаль 聲母 3: 305
«Ин цзао фа ши» 營造法式 6: 589
Ин Цюй 應璩 3: 312
Инчжоу 瀛洲 2: 469
Инь 蔭 4: 501
Инь Вэнь 尹文 1: 268
Инь-дай ды ишу 殷代的藝術 6: 590
Инь Си 尹喜 1: 270
Иньсюй 殷墟 2: 469
«Инь фу цзин» 陰符經 1: 271
Инь Чжун-вэнь 殷仲文 3: 313
Инь–ян 陰陽 1: 271; 2: 471
Инь-ян ли 陰陽曆 2: 471
Иньян-цзя 陰陽家 1: 272
Ин Ян 應瑒 3: 314
И-син 一行 2: 474; 5: 705
И Синь 奕訢 4: 502
И та 依他 1: 273
Итай 以太 1: 274
Ихэюань 頤和園 6: 592
И-цзин 義淨 2: 475
И Чжу 奕訸 4: 503

Кайлу-шэнь 開路神 2: 476
Каймин-шоу 開明獸 2: 476
Канли Няо-няо 康里巎巎 6: 594
Кан-си 康熙 4: 504
Кан Сэн-хуй 康僧會 1: 275
Кан Ю-вэй 康有為 1: 275; 4: 511; 6: 594
«Као гун цзи» 考工記 5: 706; 6: 596
Кастильоне 郎世寧 6: 596
Кафаров 巴拉第 2: 476
Кашьяпа 迦攝 2: 478
Квадратное письмо 八思巴字 3: 706
Комментарии 傳注 5: 713
Конфуцианство 儒家 1: 280
Конфуций 孔子 1: 284; 4: 514
Куа-фу 夸父 2: 479
Куан Хэн 匡衡 2: 480
Куй 夔 2: 481
Куй-син 魁星 2: 483
«Культурная революция» 文化大革命 4: 519
Кумараджива 鳩摩羅什 1: 286
Кун [1] 空 1: 287
Кун Жун 孔融 3: 315
Кунлинь 孔林 2: 483
Кун-мяо 孔廟 2: 484; 6: 598
Кун сы 孔祀 2: 486
«Кунцюэ дун нань фэй» 孔雀東南飛 3: 317
Кунчжай 孔宅 2: 488
Кун Шан-жэнь 孔尚任 3: 319
Куньлунь 崑崙 2: 488
Кэ-те 刻帖 6: 599
Кэ цзюй 科舉 5: 715

Лань Ин 藍瑛 6: 600
Ланьлин Сяосяошэн 蘭陵笑笑生 3: 320
«Лань-тин ши» 蘭亭詩 3: 320
Лань Цай-хэ 藍采和 2: 490
Лао-лан 老郎 2: 491
Лао-цзы 老子1: 289
Лао Шэ 老舍 3: 322
Легизм 法家 1: 291; 4: 522
«Ле-цзы» 列子 1: 295
Ли [1] 理 1: 295
Ли [2] 禮 1: 296
Ли Ань 李安 6: 601
Ли Бао-цзя 李寶嘉 3: 323
Ли Бин (1) 李丙 2: 491
Ли Бин (2) 李冰 2: 491; 5: 717
Ли Бин шисян 李冰石像 6: 601
Ли Бо 李白 3: 324
Ли Бо шижэнь цзиняньюань 李白詩人紀念園 6: 602
«Ли Вэй-гун вэнь дуй» 李衛公問對 5: 717
Ли Гао 李杲 5: 719
Ли Гоу 李覯 1: 300
Ли Гун 李塨 1: 302
Ли Гун-линь 李公麟 6: 603
Ли Да 李達 4: 523
«Ли дай мин хуа цзи» 歷代名畫記 6: 605
Ли Да-чжао 李大釗 4: 525
Ли Дун-ян 李東陽 6: 608
Ли Е 李冶 5: 720
Ли Жу-чжэнь 李汝珍 3: 325
Ли Жуй-цин 李瑞清 608
Ли И-нин 厲以寧 5: 721
Ли Кэ-жань 李可染 6: 609
Ли Кэ-цян 李克強 4: 526
Ли Ли-сань 李立三 4: 527
Ли Ло-гун 李駱公 6: 610

Ли-му 力牧 2: 492
Линбао-пай 靈寶派 2: 492
«Лин вай дай да» 嶺外代答 4: 531
Лин цинь 陵寢 2: 493
Линь [2] 臨 6: 611
Линь Бай 林白 3: 326
Линь Бяо 林彪 4: 533
Линь Сань-чжи林散之 6: 612
Линь-цзи И-сюань 臨濟義玄 2: 497
«Линь-цзи лу» 臨濟錄 1: 304
Линьцзи-цзун 臨濟宗 1: 305
Линь Цзэ-сюй 林則徐 1: 305; 4: 535
Линь Чжао-энь 林兆恩 1: 307
Линь Юй-тан 林語堂 3: 326
Лин-юй 陵魚 2: 497
Ли Сань-нян 李三娘 2: 498
«Ли сао» 離騷 3: 328
Ли Син 李行 6: 612
Ли Сы-сюнь 李思訓 6: 612
Ли Сяо-лун 李小龍 6: 612
Ли Тан 李唐 6: 614
Ли Те-гуай 李鐵拐 2: 498
Ли То 李陀 3: 330
Ли тянь-ван 李天王 2: 499
Лифаньюань 理藩院 4: 536
Ли Хань-сян 李翰祥 6: 616
Ли Хуань-чжи 李煥之 6: 616
Ли Хун-чжан 李鴻章 4: 536
«Ли цзи» 禮記 1: 308; 5: 722
Ли Цзин 李靖 5: 724
Ли Цзин-вэнь 李京文 5: 725
Ли Цзы-чэн 李自成 4: 539
Ли Цзэ-хоу 李澤厚 1: 309
Ли Цин-чжао 李清照 3: 331
«Ли цюй цзин» 理趣經 2: 499
Ли Чжао-дао 李昭道 6: 617
Ли Чжи 李贄 1: 310
Ли Чжу 離珠 2: 500
Ли Чунь-фэн 李淳風 5: 727
Ли Чэн 李成 6: 618
Ли Шан-инь 李商隱 3: 332
Ли-ши 理事 1: 316
Лиши гуши 歷史故事 4: 542
Ли Ши-чжэнь 李時珍 5: 727
Ли Шу 黎澍 4: 542
Ли Эр 李洱 3: 334
Ли Юй 李漁 3: 334
Ли Юн 李邕 6: 620
Ли Ян-бин李陽冰 6: 620
Ли Янь-нянь 李延年 6: 621
Ло Гуань-чжун 羅貫中 3: 335
Лося Хун 落下閎 5: 729
Лоугуаньтай 樓觀臺 2: 501
Лоудун-пай 婁東派 6: 621
Лохань 羅漢 2: 502
Ло Цин 羅清 2: 503
Ло-цзу 羅祖 2: 503
Ло-цзя мэй-пай 羅家梅派 6: 622
Ло Чжэнь-юй 羅振玉 6: 622
Ло-шэнь 洛神 2: 504
Ло-шэнь 羅神 2: 504
Ло Эр-ган 羅爾剛 4: 543
Лоян洛陽 6: 623
Луань-няо 鸞鳥 2: 505
Лу Бань 魯班 2: 505
Лугоуцяо 蘆溝橋 6: 625
Лун 龍 2: 506; 6: 626
Лун-ван 龍王 2: 511
Лун у 龍舞 6: 631
Лунь хуй 輪回 1: 316
«Лунь юй» 論語 1: 317
Лу-син 祿星 2: 512
Лу Синь 魯迅 3: 335
Лу Цзи 陸机 3: 337
Лу Цзю-юань 陸九淵 1: 318
Лу Цзя 陸賈 1: 319
Лу Ю 陸游 3: 340
Лу Юнь 陸雲 3: 341
Лу Яо 路遙 3: 343
Лэй-гун 雷公 2: 512
«Лэй-гун яо дуй» 雷公藥對 5: 729
Лэй Хай-цзун 雷海宗 4: 543
Лэй шу 類書 4: 544
Лю Бай-юй 劉白羽 3: 343
Лю Бинь-янь 劉賓雁 3: 344
Лю Го-гуан 劉國光 5: 729
Лю Гун-цюань柳公權 6: 632
Лю Да-нянь 劉大年 4: 546
«Лю-и цзюйши шихуа» 六一居士詩話 3: 345
Люй [1] 律 6: 633
Люй Дун-бинь 呂洞賓 2: 513
Люй Сы-мянь 呂思勉 4: 548
Люй-цзун 律宗 1: 320
Люй Чжэнь-юй 呂振羽 4: 549
«Люй-ши чунь цю» 呂氏春秋 1: 322
Люй Шу-сян 呂叔湘 5: 730
Лю Кунь 劉琨 3: 346
Лю Лин 劉伶 3: 347
Лю лун 六龍 2: 515
Лю Се 劉勰 3: 348
Лю Синь 劉歆 5: 734
Лю Синь-у 劉心武 3: 349
Лю Сян 劉向 1: 325
Лю сян 六相 2: 516
«Лю тао» 六韜 5: 737
Лю Хай 劉海 2: 516
Лю Хуй 劉徽 5: 741
Лю Хун 劉洪 5: 743
Лю цзан 六藏 4: 550
Лю Цзи 劉基 5: 743
Лю Цзун-чжоу 劉宗周1: 325
Лю Цзун-юань 柳宗元 1: 327; 3: 349
«Лю цзу тань цзин» 六祖壇經 1: 328
Лю-цзя ци-цзун 六家七宗 1: 329
Лю Чжи-цзи 劉知幾 4: 552
Лю Чжо 劉焯 5: 744
Лю Чжэнь 劉楨 3: 350
Лю Чжэнь-юнь 劉震云 3: 352
Лю Чэ 劉徹 3: 352
Лю Шао-ци 劉少奇 4: 553
Лю Ши-кунь劉詩昆 6: 647
Лю Ши-пэй 劉師培 1: 330
Лю Ши-фу 劉師復 4: 558
Лю ши эр цзянь 六十二見 2: 517

Лю Шэн му 劉勝墓 6: 647
Лю Э 劉鶚 3: 353
Лю Юн 柳永 3: 354
Лю Юн 劉墉 6: 648
Лян Кай 梁楷 6: 649
Лян нэн 良能 1: 330
Лян Сы-чэн梁思成 6: 649
Лян У-ди 梁武帝 1: 331
Лян Ци-чао 梁啟超 1: 332; 4: 559
Лян чжи 良知 1: 335
Лянчжу 良渚 2: 518
Лян Шу-мин 梁漱溟 1: 337
«Лян Шань-бо юй Чжу Ин-тай» 梁山伯与祝英台 3: 355
Лянь цзо 連坐 4: 561
Ляо Чжун-кай 廖仲愷 4: 561

Ма-ван 馬王 2: 521
Мавандуй 馬王堆 6: 653
Ма-гу 麻姑 2: 521
Ма Дуань-линь 馬端臨 4: 566
Ма Инь-чу 馬寅初 5: 744
Ма И-фу 馬一浮 1: 338
Ма Линь 馬麟 6: 655
Майтрейя 彌勒 2: 522
Ман 蟒 2: 522
«Манифест китайской культуры людям мира» 為中國文化世界人士宣言 1: 339
Мао Дунь 矛盾 3: 355
Мао Цзэ-дун 毛澤東 3: 357; 4: 566; 6: 656
Маоцзэдун сысян 毛澤東思想 4: 572
«Мао чжуси юйлу» 毛主席語錄 4: 576
Ма Сы-цун 馬思聰 6: 656
Ма Фэн 馬烽 3: 357
Ма Хун 馬洪 5: 747
Ма-цзу Дао-и 馬祖道一 2: 523
Ма Цзюнь 馬鈞 5: 748
Ма Чжи-юань 馬致遠 3: 358
Ма Юань 馬遠 6: 658
Мин [1] 命 1: 340
Мин сы цзя明四家 6: 660
«Мин сян цзи» 冥祥記 2: 524
Мин тан 明堂 1: 342
Мин-цзя 名家 1: 343
«Мин ши» 明史 4: 577
Минь бэнь 民本 1: 350
Минь Нин 旻寧 4: 578
Миньсу-хуа 民俗畫 6: 661
Миньшэн чжэсюэ 民生哲學 1: 351
Миссионерские школы 教會學校 5: 749
Ми Фу米芾 6: 663
Ми-цзун 密宗 1: 351
Ми Ю-жэнь米友仁 6: 666
Могу-пай 沒骨派 6: 667
Мо Ди 墨翟1: 352
Моло 魔罗 2: 525
Мо-мэй 墨梅 6: 668
Моу Цзун-сань 牟宗三 1: 355
Моу-цзы 牟子 1: 357
Мо фа 墨法 6: 671
«Мохэ чжи гуань» 摩訶止觀 2: 525
«Мо цзин» [1] 墨經 5: 750
«Мо-цзы» 墨子 1: 358
Мо-цзя 墨家 1: 357
Мо-чжу 墨竹 6: 671
«Мо шан сан» 陌上桑 3: 358
Мо-яй 摩崖 6: 673
Мо Янь 莫言 3: 360
Мулу 目錄 4: 579
Мулянь 目連 2: 526
«Му тянь цзы чжуань» 穆天子傳 3: 361; 5: 767
Му Ци 牧谿 6: 674
Му Ши-ин 穆時英 3: 364
Мэй Лань-фан 梅蘭芳 6: 677
Мэй Шэн 枚乘 3: 366
Мэн Си 孟喜 5: 767
«Мэнси би тань» 夢溪筆談 3: 367
Мэн Тянь 蒙恬 2: 527
Мэн Хао-жань 孟浩然 3: 370
Мэн Цзин-хуй 孟京輝 6: 678
Мэн-цзы 孟子1: 362
Мэнь-шэнь 門神 2: 528
Мянь гуань 免官 4: 581
Мянь со цзюй гуань 免所居官 4: 582
«Мяо фа лянь хуа цзин» 妙法蓮華經 2: 529
Мяо Цзя-хуй 繆嘉蕙 6: 679

Нань-бэй-цзун 南北宗 6: 679
Нань-бэй-чао юэфу миньгэ 南北朝樂府民歌 3: 371
«Нань цзин» 難經 5: 776
«Насянь бицю цзин» 那先壁丘經 2: 534
Неоконфуцианство 新儒學 1: 370
Непань 涅槃 1: 370
«Непань цзин» 涅槃經 2: 535
Не Эр 聶耳 6: 680
Нидэм 李約瑟 5: 777
Ни Цзань 倪瓚 6: 680
Новое конфуцианство 新儒學 1: 370
Нун-цзя 農家 1: 373
«Нун шу» 農書 5: 788
Нурхаци 努爾哈赤 4: 582
Нэ-чжа 哪吒 2: 537
Ню-ван 牛王 2: 537
Нюй дань 女丹 5: 789
Нюй-ва 女娲 2: 538
Ню-лан 牛郎 2: 539
Ню Сэн-жу 牛僧孺 3: 373
Нян-нян 娘娘 2: 540
Нянь хао 年號 2: 540; 4: 585
Нянь-хуа 年畫 6: 681

Оуян Сю 歐陽修 3: 373; 4: 586
Оуян Сюнь 歐陽詢 6: 687
Оуян Цзин-у 歐陽竟無1: 374
Оуян Шань 歐陽山 3: 377

Пайлоу 牌樓 6: 688
Пань-гу 盤古 2: 541
Пань-гуань 判官 2: 543
Пань Ни 潘尼 3: 378
Пань-тао 蟠桃 2: 544
Пань Тянь-шоу 潘天壽 689
Пань цзяо 判教 2: 545
Пань Юэ 潘岳 3: 379

Парамартха 波羅末陀 2: 547
Пинхуа 評話 4: 588
Пинцзюй 評劇 6: 689
«Пинчжоу кэ тань» 萍洲可談 4: 589
Пиньинь 漢語拼音 3: 708
Пиньцзя цзин-шэ 頻伽精舍 2: 548
Поиск «по четырем углам» 四角號碼檢字法 3: 710
Пу де 譜牒 4: 589
Пу И 溥儀 4: 590
Пуса 菩薩 2: 550
Пу Сун-лин 蒲松齡 3: 382
Пу-сюэ 樸學 1: 374
Пу-сянь 普賢 2: 551
Пусянь си 莆仙戲 6: 690
«Путидамо да-ши люэ-бянь да шэн жу-дао сы-син гуань» 菩提達磨大師略辨大乘入道四行觀 2: 552
«Пути синь лунь» 菩提心論 2: 552
Путунхуа 普通話 3: 711
Путунхуа шуйпин цэши 普通話水平測試 3: 713
Пу Фэн 蒲風 3: 383
Пэй Сю 裴秀 5: 791
Пэн 鵬 2: 553
Пэн Дэ-хуай 彭德懷 4: 591
Пэнлай 蓬莱 2: 553
Пэн-цзу 彭祖 2: 554

Риччи Маттео 利瑪竇 5: 792
Русская графическая система 王西里檢字法 3: 714

Са Ду-ла 薩都剌 3: 383
Сан Хун-ян 桑弘羊 5: 795
Сань бао 三寶 2: 557
Сань ган у чан 三綱五常 1: 374
«Саньго яньи» 三國演義 3: 384
Сань гуань 三官 2: 558
Саньгэ дайбяо 三個代表 4: 594
Сань ди юань жун三諦圓融 1: 375
Саньлунь-цзун 三論宗 1: 376
«Сань люэ» 三略 5: 800
Сань Мао 三茅 2: 559
Саньмэй 三昧 1: 378
Саньсиндуй 三星堆 6: 690
Сань у 參伍 5: 803
Сань хуан 三皇 2: 560
Сань цай 三才 1: 378
Саньцзе-цзун 三劫宗 2: 561
Сань цзяо 三教 1: 383
Сань цин 三清 2: 561
Сань-чжу-шу 三珠樹 2: 562
Сань ши 三世 2: 562
Сань ши эр сян 三十二相 2: 563
Сань шэн 三乘 1: 384
Сань шэнь 三身 2: 564
Сань юань, эр ши ба сю 三垣二十八宿 5: 828
«Сань цзы цзин» 三字經 5: 825
«Сань ши лю цзи» 4: 596
Сао-цин-нян 掃晴娘 2: 564
Се 契 2: 564
Се Лин-юнь 謝靈運 3: 388
Се тянь-цзюнь 謝天君 2: 565
Се Тяо 謝朓 3: 389
Се Хуй-лянь 謝惠連 3: 392
Се Цзинь 謝晉 6: 694
Се-цзяо 邪教 2: 566
Се Чжуан 謝莊 3: 392
Си-ван-му 西王母 2: 568
Силин ба цзя 西泠八家 6: 694
Син [1] 性 1: 385
Син [2] 信 1: 392
Син и цюань 形意拳 6: 695
Си-пи 西皮 6: 697
Син Тун 邢侗 6: 698
Син-тянь 刑天 2: 570
Синь [1] 心 1: 390
Синь [2] 信 1: 392
Синьань-пай 新安派 6: 697
Синь се ши 新寫實 3: 394
Синь Син Гоу-юань-шуай 辛興苟元帥 2: 570
«Синь Тан шу» 新唐書 4: 598
Синь Ци-цзи 辛棄疾 3: 395
Синьюэ-пай 新月派 3: 396
Син-юнь 星雲 2: 571
Си сюэ 西學 5: 832
Ситянь 西天 2: 571
Си-хэ 羲和 2: 572
Си Цзинь-пин 習近平 4: 599
Си-шэнь 喜神 2: 573
«Си ю цзи» 西游記 3: 396
Слогоморфема 字 3: 715
«Соу шэнь цзи» «搜神記» 2: 573
«Соу юй цы» 漱玉詞 3: 399
«Суань фа тун цзун» 算法統宗 5: 834
«Суань цзин ши шу» 算經十書 5: 834
«Суань шу шу» 算數書 5: 836
Суй-жэнь 燧人 2: 574
«Суй шу» 隋書 4: 599
Су Мань-шу 蘇曼殊 3: 400
Сун Ин-син 宋應星 5: 837
Сун Кэ 宋克 6: 698
Сун Тай-цзу 宋太祖 5: 838
«Сун Цзин-вэнь гун бицзи» 宋景文公筆記 3: 401
Сун Ци 宋祁 3: 404
Сун Цин-лин 宋慶齡 4: 600
Сун-цзы нян-нян 送子娘娘 2: 575
Сун Цы 宋慈 5: 839
Сун Чжи-ди 宋之的 6: 699
«Сун ши» 宋史 4: 601
«Сун шу» 宋書 4: 602
Сунь Бинь 孫臏 2: 575
«Сунь Бинь бин фа» 孫臏兵法 5: 841
Сунь Бу-эр 孫不二 5: 843
Сунь Гань-лу 孫甘露 3: 407
Сунь Го-тин 孫過庭 6: 700
Сунь Гуан-сянь 孫光憲 3: 407
Сунь Е-фан 孫冶方 5: 846
Сунь Сы-мяо 孫思邈 2: 577; 5: 846
Сунъинь-сюэпай 宋尹學派 1: 394
«Сунь-цзы» 孫子 1: 395
«Сунь-цзы суань цзин» 孫子算經 5: 848
Сунь Чо 孫綽 1: 396; 3: 408
Сунь Шан-цин 孫尚清 5: 849
Сунь Юй 孫瑜 6: 701

丙

Сунь Ят-сен 孫中山 1: 397; 4: 603
Сун Юй 宋玉 3: 410
Су-нюй 素女 2: 578
«Сусиди цзин» 蘇悉地經 2: 581
Су Сун 蘇頌 5: 850
Су Тун 蘇童 3: 414
Су Чэ 蘇轍 3: 415
Су Ши 蘇軾 3: 414; 6: 701
Сы да тянь ван 四大天王 2: 581
Сы ди 四諦 2: 581
Сы жэнь бан 四人幫 4: 611
Сыкун Ту 司空圖 3: 417
«Сы ку цюань шу» 四庫全書 4: 616
Сыма Гуан 司馬光 1: 400; 4: 617
Сыма Сян-жу 司馬相如 2: 582; 3: 419
«Сыма фа» 司馬法 5: 853
Сыма Цянь 司馬遷 1: 401; 4: 621
Сы-мин 司命 2: 582
Сы сэн 四僧 6: 702
Сы сян 四象 1: 403
Сыфэньлюй-цзун 四分律宗 2: 583
Сыхэюань 四合院 6: 703
Сы цай-цзы 四才子 6: 704
Сы цзюнь-цзы 四君子 6: 705
«Сы шу» 四書 4: 623
Сэн 僧 2: 583
Сэн-чжао 僧肇 1: 404
Сюань-дэ хуа-юань 宣德畫院 6: 705
Сюань-мин 玄冥 2: 585
Сюань-нюй 玄女 2: 586
Сюань-сюэ 玄學 1: 405
Сюань-у 玄武 2: 588
«Сюань-хэ фэн ши Гаоли ту цзин» 宣和奉使高麗圖經 4: 624
Сюань-цзан 玄奘 2: 589
Сюань янь ши 玄言詩 3: 421
Сюй 虛 1: 407
«Сюй бо у чжи» 續博物志 4: 624
Сюй Бэй-хун 徐悲鴻 6: 707
Сюй Вэй 許胃 3: 423; 6: 707
Сюй Гань 徐幹 3: 424
Сюй Гуан-ци 徐光啟 5: 855
Сюй Дао-нин 許道寧/甯 6: 709
Сюймицзо 須彌座 6: 710
Сюй Си 徐熙 710
Сюй Сюнь 許詢 3: 425
Сюй Сяо-чжун 徐曉鍾 6: 712
Сюй Ся-кэ 徐霞客 5: 857
Сюй Тэ-ли 徐特立 5: 857
Сюй Фу-гуань 徐復觀1: 409
Сюй Цянь-сюэ 徐乾學 4: 625
Сюй Чжун-шу 徐中舒 4: 625
Сюй чжэнь-цзюнь 許真君 2: 592
Сюй Юэ 徐嶽 5: 858
Сюн Ши-ли 熊十力 1: 410
Сюнь гэнь вэньсюэ 尋根文學 3: 426
Сюнь-цзы 荀子 1: 412; 4: 626
Сюнь Юэ 荀悅1: 418
«Сю синь яо лунь» 修心要論 2: 593
Сю шэнь 修身 1: 419
Сюэ Му-цяо 薛暮橋 5: 859
Сюэ-чэн 學誠 2: 594
Ся Гуй 夏珪 6: 712
Сян Да 向達 4: 629
Сян жун инь 相容蔭 4: 630
Сян Сю 向秀 3: 428
Сян Чжун-фа 向忠發 4: 631
Сяншучжи-сюэ 象數之學 1: 419
Сянь [1] 仙 2: 594
Сянь-нюй 仙女 2: 595
Сянь Син-хай 冼星海 6: 714
Сянь-сюэ 仙學 1: 422
Сяньфэн сяошо 先鋒小說 3: 429
Сяньчи 咸池 2: 596
Сян Юань-бянь 項元汴 6: 715
Сяньюй Шу 鮮于樞 6: 715
Сяо Ган 蕭綱 3: 430
Сяо-гун 蕭公 2: 596
Сяо кан 小康 4: 631
Сяо Сань 蕭三 3: 430
Сяо сы Ван 小四王 6: 717
Сяо ти 孝悌 1: 423
Сяо Тун 蕭統 3: 431
Сяо Хун 蕭紅 3: 433
«Сяо цзин» 孝經 1: 423
Сяо Цзюнь 蕭軍 3: 435
Сяо шэн 小乘 2: 597
Сяоэрцзин 小兒經 3: 716
Сяо Янь 蕭衍 3: 436
«Сяхоу Ян суань цзин» 夏侯陽算經 5: 860
Ся Цзэн-ю 夏曾佑 4: 633
Ся Янь 夏衍 6: 717

«Тай-бо инь цзин» 太白陰經 5: 861
Тай-и 太一 2: 599
Тайкан ти 太康體 3: 439
Таймяо 太廟 6: 719
Тай пин 太平 2: 600
«Тай пин цзин» 太平經 1: 424
Тай-суй 太歲 2: 602
Тай-сюй 太虛 2: 603
Тай сюэ 太學 5: 862
Тай цзи 太極 1: 425; 2: 605
Тай цзи цюань太極拳 6: 720
Тайшань 泰山 2: 606
Тан И-цзе 湯一介 1: 429
Тан Инь 唐寅 6: 723
«Тан люй шу и» 唐律疏議 4: 634
Тан Лэ 唐勒 3: 441
Тань Синь-пэй 譚鑫培 6: 732
Тан Сянь-цзу 湯顯祖 3: 442
Тан Тай-цзун 唐太宗 4: 635; 5: 863
Тан Хао-мин 唐浩明 3: 443
Тан Цзюнь-и 唐君毅 1: 429
Тан Чан-жу 唐長儒 4: 639
Тань Сы-тун 譚嗣同 1: 431; 3: 443; 4: 640
Тань Цянь 談遷 4: 643
Тань Янь-кай 譚延闓 6: 725
«Тан юй линь» 唐語林 4: 644
Тао Син-чжи 陶行知 5: 864
Тао Хун-цзин 陶弘景 1: 437; 5: 866
Тао Юань-мин 陶淵明 3: 444
Те Нин 鐵凝 3: 445
«Тин ши» 桯史 4: 645

Ти-юн 體用 1: 437
Толони 陀羅尼 2: 608
Тон 聲調 3: 718
Традиционная русская транскрипция 巴拉第拼音 3: 721
Троцкизм в Китае 托洛茨基主義 4: 645
Ту-бо 土伯 2: 609
Ту-ди 土地 2: 610
Тунвэньгуань 同文館 4: 649
«Тун дянь» 通典 4: 650
«Тун жэнь юй сюэ чжэнь цзю ту цзин» 銅人俞穴針灸圖經 5: 867
Тун синь 童心 1: 440
Тунцзянь-сюэ 通鑒學 4: 651
«Тун чжи» 通志 4: 652
Тунъюн пиньинь 通用拼音 3: 722
«Тухуа цзянь вэнь чжи» 圖畫見聞志 6: 726
Тянь [1] 天 1: 441; 2: 612
«Тянь вэнь» 天問 3: 445
Тянь-гоу 天狗 2: 613
Тянь-ди 天帝 2: 613
Тянь ли жэнь юй 天理人欲 1: 176
Тянь мин 天命 2: 614
Тяньтай-цзун 天台宗 1: 445
Тяньтань 天壇 6: 728
Тянь Хань 田漢 3: 447; 6: 730
Тянь-хоу 天后 2: 618
Тянь Цзянь 田間 3: 450
«Тянь-чжу ши и» 天主實意 2: 619
«Тянь-шэнь хуй кэ» 天神會課 2: 621
Тянь-юй юань-шуай 田雨元帥 2: 622

У [3] 物 1: 449
У [6] 巫 2: 623
«У бэй чжи» 武備志 5: 867
У во 無我 1: 450
У Во-яо 吳沃堯 3: 451
У вэй 無為 1: 450
У Вэй-е 吳偉業 3: 451
У-дай юань-шуай 五代元帥 2: 624
У Дао-цзы 吳道子 6: 731
У Да-чэн 吳大澂 6: 733
У-ди 五帝2: 625
У Куань 吳寬 6: 734
«У мэнь гуань» 無門關 2: 626
У-пай 吳派 6: 734
У син 五行 1: 451
У син 五刑 4: 653
У сэ 五色 2: 627
Утайшань 五臺山 2: 629
У фан шэнь 五方神 2: 630
У фу 五福 2: 631
У Хань 吳晗 3: 453; 4: 655
У-хоу 武后 4: 657
«У цао суань цзин» 五曹算經 5: 870
«У цзин» [1] 武經 1: 457
«У цзин» [2] 五經 1: 458
У Цзин-лянь 吳敬璉 5: 870
«У цзин цзун яо» 武經總要 5: 872
У Цзин-цзы 吳敬梓 3: 453
«У цзин ци шу» 武經七書 5: 872
У Цзун-юань 武宗元 6: 735
«У-цзы» 吳子 1: 458; 5: 873
У Цзы-сюй 伍子胥 2: 632
У-чан 無常 2: 632
У Чан-ши 吳昌碩 6: 736
У чжун син 五種性 1: 457
У Чжэнь 吳鎮 6: 737
У Чэн-энь 吳承恩 3: 454
Ушань шэнь-нюй 巫山神女 2: 633
У ши ба цзяо 五時八教 2: 633
У шэн 五聖 2: 636
У-шэн лао-му 無生老母 2: 637
У шэнь 五神 2: 638
Уэйда–Джайлса транскрипция 威妥瑪拼音 3: 723
У юй 五欲 2: 638
У юнь 五蘊 1: 458
У юэ 五嶽 2: 638

Фа [1] 法 1: 459; 2: 639
Фалунь-гун 法輪功 2: 640
Фан Дун-мэй 方東美 1: 461
Фан И-чжи 方以智1: 462
Фан люэ 方略 4: 659
Фан Фан 方方 3: 454
Фан чжи 方志 4: 660
Фань Вэнь-лань 范文瀾 4: 662
Фань Е 范曄 1: 465
Фань Куань 範寬 6: 738
Фань Ли 範蠡 5: 875
Фань сы вэньсюэ 反思文學 3: 455
Фаньце 反切 3: 724
Фань цзо 反坐 4: 663
Фань Чжун-янь 范仲淹 4: 664
Фань Чжэнь 范縝 1: 465
Фань Юнь 范雲 3: 456
«Фан янь» 方言 3: 725
Фасин-цзун 法性宗 1: 466
Фа сян 法相 1: 466
Фасян-цзун 法相宗 1: 467
Фа-сянь 法顯 2: 642
«Фа хуа сань бу цзин» 法華三部經 2: 643
Фа-цзан 法藏 1: 468
Фа-шу-ши 法術勢 4: 665
Феминизм в Китае 女性主義 4: 665
Фигуровский (Иннокентий) 非古羅夫斯基 5: 876
Финаль 韻母 3: 726

«Фо го цзи» 佛國記 2: 644
Фогуан-пай 佛光派 2: 646
Фу 賦 3: 457
Фу Бао-ши 傅抱石 6: 739
Фу Вэй-сюнь 傅偉勳 1: 469
Фусан 扶桑 2: 646
Фу-си 伏羲 2: 647
Фу-син 福星 2: 648
Фу син 復興 4: 667
Фу Сы-нянь 傅斯年 4: 669
Фу Сюань 傅玄 3: 460
Фу Тун-сянь 傅統先 1: 470
Фу Шань 傅山 6: 740
Фэй-лянь 飛廉 2: 648
Фэй Му 費穆 6: 740

Фэй син фэй цзо саньмэй 非行非坐三昧 2: 649
Фэй Сяо-тун 費孝通 5: 877
Фэн Дэ-ин 馮德英 3: 462
Фэн-и 馮夷 2: 651
Фэн лю 風流 1: 471
Фэн Мэн-лун 馮夢龍 3: 463
Фэнтяньси 奉天系 4: 670
Фэн-хуан 鳳凰 2: 651
Фэн Цзи-цай 馮驥才 3: 464
Фэн шань 封禪 2: 653
Фэн-шуй風水 6: 740
Фэн Ю-лань 馮友蘭 1: 472

«Хай лу суй ши» 海錄碎事 3: 464
Хань Гань 韓榦 6: 742
Хань Дун 韓東 3: 466
Ханьлинь академия 翰林院 1: 475
Хань Синь 韓信 5: 880
Хань Сян-цзы 韓相子 2: 655
Хань У-ди 漢武帝 2: 655; 4: 673
Хань Фэй 韓非 1: 476
«Хань Фэй-цзы» 韓非子 1: 477
Хань Хуан 韓湟 6: 743
Хань Шао-гун 韓少功 3: 467
Хань шан у Чжу 韓上五朱 6: 744
«Хань шу» 漢書 1: 478; 4: 674
Хань Юй 韓愈1: 479; 5: 881
Хо-бу 火部 2: 658
Хо-син 火星 2: 659
Хоу Вай-лу 候外廬 4: 675
Хоу сы Ван 後四王 6: 744
Хоу Сяо-сянь 侯孝賢 6: 745
Хоу-ту 后土 2: 659
«Хоу Хань шу» 後漢書 4: 676
Хоу-цзи 后稷 2: 659
Хо Цюй-бин му 霍去病墓 6: 746
Хо-шэнь 火神 2: 660
Хуабэнь 話本 3: 467
Хуай-су 懷素 6: 747
Хуа Го-фэн 華國鋒 4: 677
«Хуайнань-цзы» 淮南子 1: 482; 3: 469
Хуай-хай 慧海 2: 660
Хуалю 華騮 2: 662
Хуан Бинь-хун 黃賓虹 6: 749
Хуан Гун-ван 黃公望 6: 749
Хуан Дао-по 黃道婆 2: 662
Хуан-ди 黃帝 2: 663
«Хуан-ди нэй цзин» 黃帝內經 1: 486; 5: 884
Хуанлао-сюэпай 黃老學派 1: 487
Хуан Син 黃興 4: 678
Хуантайцзи 皇太極 4: 680
Хуан Тин-цзянь 黃庭堅 6: 750
Хуанфу Ми 皇甫謐 5: 887
Хуан Цзун-си 黃宗羲 1: 488
Хуан Цзунь-сянь 黃遵憲 3: 470
Хуан Ци 黃綺 6: 751
Хуан Цюань 黃筌 6: 752
Хуан Чао 黃巢 4: 682
Хуаншань-пай 黃山派 6: 754
Хуан Янь-пэй 黃炎培 5: 888
Хуа То 華佗 5: 889
Хуашань 華山 2: 665
Хуа-юань 畫院 6: 755
Хуа Янь 華嚴 6: 758
«Хуа янь цзин» 華嚴經 2: 665
Хуаянь-цзун 華嚴宗 1: 493
Хубилай 忽必烈 4: 684
Хуй-линь 慧琳 1: 494
Хуй-нэн 慧能 1: 495
Хуй-хай 懷海 2: 666
Хуй Ши 惠施 1: 496
Хуй-юань 慧遠 1: 499
Хуй яо 會要 4: 686
Хули-цзин 狐狸精 2: 667
Хунвэйбин 紅衛兵 4: 688
Хун-жэнь 弘忍 2: 668
Хун Жэнь-гань 洪仁玕 1: 500
«Хун лоу мэн» 紅樓夢 3: 471
Хун Лян-цзи 洪亮吉 1: 503
«Хун мин цзи» 弘明集 2: 671
Хун Сю-цюань 洪秀全 1: 504
Хун Цянь 洪謙 1: 506
Хун Шэн 洪升 3: 478
Хун Шэнь 洪深 6: 759
Хунь 魂 2: 671
Хунь-дунь 渾沌 2: 671
Хунь дунь 混沌 1: 507
Хунь по 魂魄 1: 509
Ху Фэн 胡風 3: 479
Ху Цзинь-тао 胡錦濤 4: 689
Ху Цзинь-цюань 胡金銓 6: 759
«Ху цянь цзин» 虎鈐經 5: 890
Ху Чжэн-янь 胡正言 6: 760
Ху Ши 胡適 1: 510; 4: 690
Ху Шэн 胡繩 4: 693
Ху Яо-бан 胡耀邦 4: 694
Хэ [1] 和 1: 512
Хэ [4] 鶴 2: 672
Хэ-бо 河伯 2: 673
Хэй-ди 黑帝 2: 673
Хэй ту 黑土 2: 674
Хэ Линь 賀麟 1: 513
Хэн, Ха 哼哈 2: 674
Хэ Синь-инь 何心隱 1: 515
Хэ-сюй 赫胥 2: 674
Хэ Сянь-гу 何仙姑 2: 675
Хэ ту, ло шу 河圖洛書 1: 517
Хэ-Хэ 和合 2: 675
Хэхэ-сюэ 和合學 4: 696
Хэ Цзы-цюань 何茲全 4: 699
Хэ Чэн-тянь 何承天 1: 519; 5: 891
Хэ Шао-цзи 何紹基 6: 761

Цай Мо 蔡漠 1: 520
Цай Сян 蔡襄 6: 762
Цай-шэнь 財神 2: 676
Цай Юань-пэй 蔡元培 5: 892
Цай Юн 蔡邕 6: 763
Цай Янь 蔡琰 3: 479
Цан-цзе 蒼頡 2: 677
«Цан-цзе пянь» 倉頡篇 3: 727
Цань Сюэ 殘雪 3: 481
«Цань тун ци» 參同契 1: 520
Цань-шэнь 蠶神 2: 678

Цао Го-цзю 曹國舅 2: 678
Цао Пи 曹丕 3: 482
Цао Сюэ-цинь 曹雪芹 3: 485
Цао Цао 曹操 3: 486; 5: 893
Цао Чжи 曹植 3: 489
Цао Юй 曹愚 3: 495; 6: 765
Целань-шэнь 伽藍神 2: 679
«Це юнь» 切韻 3: 728
Цзай 災 2: 680
Цзай Тянь 載湉 4: 700
Цзао-ван 灶王 2: 679
Цзацзюй 雜劇 3: 497
Цза-цзя 雜家 1: 521
«Цзе шэнь ми цзин» 解深密經 2: 684
Цзи [1] 機 1: 522
Цзи–ван 記忘 1: 523
Цзи Кан 籍康 3: 498
Цзин [1] 經 2: 686
Цзин [3] 精 1: 526; 2: 688
Цзин–вэй 經緯 1: 527
Цзин-вэй 精衛 2: 688
Цзинлин Цзы-лян 竟陵子良1: 529
Цзин-сюэ 經學 1: 192
Цзин ту 淨土 2: 689
Цзинту-цзун 淨土宗 1: 532
Цзин тянь 井田 1: 535
Цзин Фан 京房 5: 894
Цзин Хао 荊浩 6: 766
Цзин цзи 經濟 1: 536
Цзин-цзы 鏡子 6: 767
Цзинцзюй 京劇 6: 771
Цзинь [*8*] 勁 6: 776
«Цзинь ган божэ боломи цзин» 金剛般若波羅蜜經 2: 690
«Цзинь ган дин цзин» 金剛頂經 2: 691
«Цзинь гу ци гуань» 今古奇觀 3: 501
«Цзинь гуан мин цзин» 金光明經 2: 692
Цзиньлин ба цзя 金陵八家 6: 777
Цзинь Нун金 農 6: 778
«Цзинь пин мэй» 金瓶梅 3: 501
Цзинь Шань 金山 6: 778
Цзинь шу 禁書 3: 510
Цзинь Юэ-линь 金岳 1: 538
Цзися академия 稷下學宮 1: 539
«Цзи сяо синь шу» 紀效新書 5: 904
Цзи-цзан 吉藏 1: 540
«Цзи цзю пянь» 急就篇 3: 729
Цзи Цзюнь-сян 級君祥 3: 514
Цзи ши бэнь мо 紀事本末 4: 703
Цзи шэнь чэн фо 即身成佛 1: 541
Цзи Юнь 級昀 3: 514
Цзо Сы 左思 3: 515
Цзоу Жун 鄒容 4: 704
Цзоу Янь 鄒衍 1: 541
«Цзо чжуань» 左傳 1: 542
Цзунли ямэнь 總理衙門 4: 705
Цзун-ми 宗密 1: 543
Цзунхэн-цзя 縱橫家 1: 544
Цзу Чун-чжи 祖沖之 5: 906
Цзы [3] 子 5: 908
Цзы-гу 紫姑 2: 694
Цзы жань 自然 1: 544
Цзымэн-сюэпай 子孟學派 1: 545
Цзы Чань 子產 1: 546
«Цзы чжи тун цзянь» 資治通鑒 4: 706
«Цзы чжи тун цзянь ган му» 資治通鑒綱目 4: 709
Цзэн Го-фань 曾國藩 5: 910
«Цзэн и ахань цзин» 增一阿含經 2: 695
Цзэн Пу 曾樸 3: 517
Цзэн Хоу И му 曾候乙墓 6: 779
«Цзэн Ху чжи бин юй лу» 曾鬍治兵語錄 5: 913
Цзюань 卷 6: 780
«Цзю гэ» 九歌 3: 518
Цзюй-бао-пэнь 聚寶盆 2: 695
Цзюй-жань 巨然 6: 783
Цзюй-лин 巨靈 2: 696
Цзюй-цзань 巨贊 2: 696
Цзюйшэ-цзун 俱舍論宗 2: 697
Цзюлунби 九龍壁 6: 784
Цзюньцзичу 軍機處 4: 711
Цзюнь цзы 君子 1: 547
«Цзю Тан шу» 舊唐書 4: 712
Цзю тянь 九天 2: 698
«Цзю чжан» 九章 3: 519
«Цзю чжан суань шу» 九章算術 5: 913
Цзю чоу 九疇 1: 548
Цзю ши 九識 2: 699
Цзягувэнь 甲骨文 3: 730
Цзя Дань 賈耽 5: 916
Цзя И 價宜 3: 523
Цзялинпиньцзя 迦陵頻伽 2: 699
Цзян Вэй-цяо 蔣維喬 1: 549
Цзян Вэнь 姜文 6: 785
Цзян И-вэй 蔣一葦 5: 917
Цзян Лян-ци 蔣良騎 4: 713
Цзян тай-гун 姜太公 2: 700
Цзян тай-гун 姜太公 5: 918
Цзян Тин-фу 蔣廷黻 4: 713
Цзян Цзин-го 蔣經國 4: 715
Цзян Цзы-лун 蔣子龍 3: 524
Цзян Цзэ-минь 江澤民 4: 717
Цзян Чжао-хэ 蔣兆和 6: 785
Цзяньань фэнгу 建安風骨 3: 525
Цзянь Бо-цзань 翦伯贊 4: 720
Цзянь-ди 簡狄 2: 701
Цзянь-му 建木 2: 702
Цзян Юань 姜嫄 2: 701
Цзян Янь 江淹 3: 527
Цзяо Цзюй-инь 焦菊隱 6: 786
Цзя Пин-ва 賈平凹 3: 530
Цзя Сянь 賈憲 5: 919
Ци [1] 氣 1: 549
Ци [2] 器 1: 551
Ци Бай-ши 齊白石 6: 786
Ци Ин 耆英 4: 721
Цилинь 麒麟 2: 702
«Цинбо цза чжи» 清波雜志 4: 722
Цин-ва-шэнь 青蛙神 2: 703
Цин мо сань да цзя 清末三大家 6: 787
Цин-лун 青龍 2: 703
«Цин со гао и» 青瑣高議 3: 530
Цин сы Ван 清四王 6: 787
Цин тань 清談 1: 552
Цин чу лю да цзя 清初六大家 6: 790

«Цин ши гао» 清史稿 4: 723
Цин-шэн 輕聲 3: 731
Цинь кэ ши 秦刻石 6: 790
«Цинь фу» 琴賦 3: 532
Цинь Цзю-шао 秦九韶 5: 920
Цинь Цзя-и 秦家懿 5: 923
Цинь Ши-хуан 秦始皇 4: 724
Цинь Ши-хуан лин 秦始皇陵 6: 791
Ци сянь-нюй 七仙女 2: 705
Ци Цзи-гуан 戚繼光 5: 924
Ци цзюй чжу 起居注 4: 727
Цуй Бо 崔白 6: 792
Цуй Шу 催述 4: 727
Цун шу 叢書 4: 728
Цы Си 慈禧 4: 730
Цэнь Шэнь 岑參 3: 534
«Цэ фу юань гуй» 冊府元龜 4: 733
Цюаньчжэнь-цзяо 全眞教 1: 554
Цю Ин 仇英 6: 793
Цюй 曲 3: 534
Цюй-пай 曲牌 6: 796
Цюйфу сань Кун 曲阜三孔 2: 705
Цюй Цю-бо 瞿秋白 4: 734
Цюй Ю 瞿佑 3: 534
Цюй Юань 屈原 3: 535
Цюнсан 窮桑 2: 707
Цю Чан-чунь 邱長春 5: 925
Цюэ [1] 闕 6: 796
Цянь Да-синь 錢大昕 4: 735
Цянь Дэ-хун 錢德洪 1: 555
Цянь-лун 乾隆 4: 736; 6: 796
Цянь Му 錢穆 1: 556; 4: 742
Цянь Сюань 錢選 6: 797
«Цянь цзы вэнь» 千字文 5: 928
Цянь Чжун-шу 錢鐘書 539
Цянь шу 錢樹 6: 799

Чан Кай-ши 蔣介石 4: 743
«Чан лунь» 唱論 6: 800
Чан син саньмэй 常行三昧 2: 707
Чан цзо саньмэй 常坐三昧 2: 708
Чанчэн 長城 6: 804
Чань-сюэ 禪學 1: 557; 2: 709
Чань школа 禪宗 1: 557
Чань-цзун 禪宗 2: 709
Чанъань 長安 6: 805
Чан-э 嫦娥 2: 712
Чао Юань-фан 巢元方 5: 930
Ча-ту 插圖 6: 808
Ча ху 茶壺 6: 810
Чжан Ай-лин 張愛玲 3: 540
Чжан Бин-линь 章炳麟 1: 559; 4: 748
Чжан Бо-дуань 張伯端 1: 562
Чжан Вэнь-тао 張問陶 6: 811
Чжан Вэнь-тянь 張聞天 4: 749
Чжан Го-лао 張果老 2: 713
Чжан Го-тао 張國燾 4: 750
Чжан да-ди 張大帝 2: 713
Чжан Дай-нянь 張岱年 1: 562
Чжан Дун-сунь 張東蓀 1: 564; 4: 753
Чжан Жуй-ту 張瑞圖 6: 811
Чжан И-моу 張藝謀 6: 812
Чжан Кан-кан 張抗抗 3: 542
Чжан Лун-янь 張隆延 6: 813
Чжан Се 張協 3: 542
Чжан Сюань 張萱 6: 814
Чжан Сюй 張旭 6: 815
Чжан Сюэ-чэн 章學誠 4: 754
Чжан-сянь 張仙 2: 714
Чжан Сянь-лян 張賢亮 3: 544
Чжан Тин-юй 張廷玉 4: 756
Чжан тянь-ши 張天師 2: 717
Чжан Хуа 張華 3: 545
Чжан Хэн 張衡 1: 566; 3: 548; 5: 930
Чжан Цзай 張載 1: 567; 3: 551
Чжан Цзе 張洁 3: 552
Чжан Цзы-синь 張子信 5: 932
Чжан Цзэ-дуань 張擇端 6: 816
Чжан Цзюнь-май 張君勱 4: 757
«Чжан Цю-цзянь суань цзин» 張丘建算經 5: 933
Чжан Цянь 張騫 5: 934
Чжан Чжи 張芝 6: 817
Чжан Чжи-дун 張之洞 4: 758
Чжан Чжун-цзин 張仲景 5: 937
Чжан Чэн-чжи 張承志 3: 554
Чжан Ши-чуань張石川 6: 818
«Чжань го цэ» 戰國策 1: 569
Чжаньгоцэ-пай 戰國策派 1: 570
Чжань Жо-шуй 湛若水 1: 570
Чжань Цзы-цянь 展子虔 6: 818
Чжан Юй 張雨 6: 819
Чжао Бо-цзюй 趙伯駒 6: 819
Чжао И 趙翼 4: 760
«Чжао инь ши» 招隱士 3: 554
Чжао му 昭穆 2: 717
Чжао Мэн-фу 趙孟頫 6: 820
Чжао Пу-чу 趙朴初 2: 719
«Чжао хунь» 招魂 3: 555
Чжао Цзи 趙佶 6: 824
Чжао Цзы-ян 趙紫陽 4: 761
Чжао Чжи-цянь 趙之謙 6: 825
Чжао Шу-ли 趙樹理 3: 556
Чжао Юань-жэнь 趙元任 6: 826
Чжи [1] 智 1: 572
Чжи [17] 芝 2: 719
Чжи Дунь 支頓 1: 575
Чжи-и 智顗 2: 720
Чжи-нюй 織女 2: 723
Чжиси 直系 4: 762
Чжи–син 知行 1: 575
Чжи-юн 智永 6: 826
Чжо 拙 1: 578
«Чжоу би суань цзин» 周髀算經 5: 939
Чжоу Вэнь-цзюй 周文矩 6: 827
Чжоу Дунь-и 周敦頤 1: 578
«Чжоу и» 周易 1: 579
«Чжоу ли» 周禮 1: 583
Чжоу И-лян 周一良 4: 763
Чжоу Ли-бо 周立波 3: 557
Чжоу Синь-фан 周信芳 6: 827
Чжоу Фан 周昉 6: 828
Чжоу Цзо-жэнь 周作人 3: 557
Чжоу Энь-лай 周恩來 4: 765
Чжоу Эр-фу 周而复 3: 559

«Чжуан-цзы» 莊子 3: 560
Чжуан-цзы 莊子 1: 584
Чжуань 傳 4: 768
Чжуань-сюй 顓頊 2: 724
Чжу Вэнь 朱文 3: 562
Чжугундяо 諸宮調 3: 563
Чжугэ Лян 諸葛亮 5: 941
Чжу Да 朱耷 6: 830
Чжу Дэ 朱德 4: 770
Чжу Дэ-си 朱德熙 5: 943
Чжу-жун 祝融 2: 725
Чжуинь цзыму 注音字母 3: 732
Чжу-лун 燭龍 2: 725
Чжу линь ци сянь 竹林七賢 3: 563
«Чжу линь ци сянь цзи Жун Ци-ци чжуань» 竹林七賢及榮啟期磚 6: 831
Чжунбяо 鐘表 6: 832
«Чжун [гуань] лунь» 中觀論 2: 726
Чжунго цзои цзоцзя ляньмэн 中國左翼作家聯盟 (左翼聯盟) 3: 565
Чжун дао 中道 1: 589
Чжун Дянь-фэй 鐘惦斐 6: 835
Чжун Жун 鐘嶸 3: 565
Чжун Куй 鍾馗 2: 727
Чжунли Цюань 鍾離權 2: 727
Чжун син 中興 4: 774
Чжунхуа фусин шэ 中華復興社 4: 777
Чжунчан Тун 仲長統 1: 591
Чжуншань-го ды ишу 中山國的藝術 6: 835
Чжун шу 忠恕 1: 591
«Чжунъюань инь юнь» 中原音韻 3: 733
Чжун Ю 鍾繇 6: 837
«Чжун юн» 中庸 1: 592
Чжу-няо 朱鳥 2: 728
Чжу Си 朱熹 1: 593; 4: 779
Чжу Сы-бэнь 朱思本 5: 946
«Чжу фань чжи» 諸蕃志 4: 781
Чжу Цзай-юй 朱載堉 5: 947
Чжу Цзянь-эр 朱踐耳 6: 838
«Чжу ши» 麈史 3: 566
Чжу Ши-цзе 朱世傑 5: 949
«Чжу шу цзи нянь» 竹書紀年 4: 783
Чжу Юань-чжан 朱元璋 4: 786
Чжу Ю-дунь 朱有炖 3: 569
Чжу Юнь-мин 祝允明 6: 638
Чжэн Гуан-цзу 鄭光祖 3: 569
Чжэн Гуань-ин 鄭觀應1: 596
Чжэн мин 正名 1: 598
Чжэн Се 鄭燮 6: 839
Чжэн Сянь-чжи 鄭鮮之 1: 599
Чжэн Хэ 鄭和 4: 790; 5: 950
Чжэн Цяо 鄭樵 4: 791
Чжэнчжи бопу 政治波普 6: 840
Чжэн Чжэн-цю 鄭正秋 6: 841
Чжэн Чжэнь-до 鄭振鐸 3: 569
Чжэн Чэн-гун 鄭成功 5: 953
Чжэнши ти 正始體 3: 570
Чжэн шу 政書 4: 792
Чжэнъи-дао 正一道 1: 600
Чжэнь [1] 真 1: 601
«Чжэнь-гуань чжэн яо» 貞觀政要 4: 792
Чжэнь жу 真如 1: 602
Чжэнькун-цзяо 真空教 2: 728
Чжэнь Луань 甄鸞 5: 955
Чжэнь синь 真心 1: 602
«Чжэнь цзю да чэн» 針灸大成 5: 956
Чжэ-пай 浙派 6: 841
Чи Ли 池莉 3: 572
Чингис-хан 成吉思汗 4: 794
Чи-сун-цзы 赤松子 2: 729
Чи-ю 蚩尤 2: 730
Чуан-шэнь 床神 2: 731
Чу-го ды ишу 楚國的藝術 6: 842
Чуй 倕 2: 731
Чу мин 除名 4: 797
Чу мянь 除免 4: 798
Чун-ван 蟲王 2: 731
Чун-мин 重明 2: 732
Чунь хуа 春畫 6: 846
«Чунь цю» 春秋 1: 603
Чуньюй И 淳于意 5: 957
Чу Суй-лян 褚遂良 6: 852
«Чу цы» 楚辭 3: 572
Чэн [1] 誠 1: 604
«Чэн вэй ши лунь» 成唯識論 2: 732
Чэндэ 承德 6: 852
Чэн И 程頤 1: 605
Чэн Хао 程顥 1: 605
Чэн-хуан 城隍 2: 732
Чэн Чжун-ин 成中英 1: 608
Чэнши-лунь 成實論 1: 609
«Чэн ши лунь» 成實論 2: 734
Чэнши-цзун 成實宗 2: 735
«Чэнь гуй» 臣規 4: 799
Чэнь Ду-сю 陳獨秀 4: 800
Чэнь И 陳毅 4: 804
Чэнь Инь-кэ 陳寅恪 4: 806
Чэнь Кай-гэ 陳凱歌 6: 853
Чэнь Линь 陳琳 3: 575
Чэнь Ли-фу 陳立夫 1: 610; 4: 807
Чэнь фу-жэнь 陳夫人 2: 737
Чэнь Хэ-цинь 陳鶴琴 5: 957
Чэнь Цзы-ан 陳子昂 3: 576
Чэнь Цзянь-фу 陳健夫 1: 611
Чэнь Чунь 陳淳 6: 853
Чэнь Цюань 陳銓 1: 611
Чэнь Юань 陳垣 4: 810
Чэнь Юнь 陳雲 4: 811
Чэн Янь-цю 程硯秋 6: 854

Ша Е-синь 沙葉新 6: 855
Ша Мэн-хай 沙孟海 6: 855
Шан-ди 上帝 2: 738
Шанхэнь вэньсюэ 傷痕文學 3: 577
«Шан цзюнь шу» 商君書 1: 612
Шанцин-пай 上清派 1: 613
«Шань хай цзин» 山海經 1: 614
Шан Юэ 尚鉞 4: 813
Шан Ян 商鞅 1: 615
Шао Юн 邵雍 1: 617
Шао-хао 少昊 2: 739
Ши 詩 3: 579
Ши-гань-дан 石敢當 2: 741
Ши гу 石鼓 2: 741

Ши гу вэнь 石鼓文 6: 856
«Ши да сюй» 詩大序 3: 579
«Ши ди цзин лунь» 十地經論 2: 743
Ши дянь 釋奠 2: 743
Ши лу 實錄 4: 815
«Ши лунь» 史論 3: 581
«Ши мохэянь лунь» 釋摩訶衍論 2: 745
Ши Най-ань 施耐庵 3: 583
Шинуазри 中國風 6: 857
Ши пин 史評 4: 816
«Ши пинь» 詩品 3: 584
Шисаньлин十三陵 6: 859
«Ши сань цзин» 十三經 1: 620
Ши-тао 石陶 6: 859
«Ши тун» 十通 4: 817
«Ши цзи» 史記 1: 621; 4: 818
«Ши цзин» 詩經 1: 623; 3: 588
Ши-цзы 獅子 6: 861
Ши-цзы у 獅子舞 6: 864
«Ши Чжоу пянь» 史籀篇 3: 734
Ши шань 十善 2: 745
Ши э 十惡 4: 820
«Ши эр мэнь лунь» 十二門論 2: 746
Ши эр шэн-сяо шэнь 十二生肖神 2: 748
Ши Юй-кунь 石玉昆 3: 594
«Шо вэнь цзе цзы» 說文解字 3: 734
Шоу-син 壽星 2: 750
Шубхакарасимха 善無畏 2: 750
Шуй Хуа 水華 6: 867
«Шуй ху чжуань» 水滸傳 3: 595
«Шуй цзин» 水經 5: 958
Шунь 舜 2: 751
Шу ти 疏體 6: 867
«Шу цзин» 書經 1: 626; 4: 821
Шу юань 書院 5: 959
Шэ [4] 射 2: 752
Шэ-ван 蛇王 2: 754
«Шэ да шэн лунь» 攝大乘論 2: 754
Шэлунь-цзун 攝論宗 2: 755
Шэн [1] 聖 1: 627
Шэн сюнь 聖訓 4: 823
Шэн шэн 生生 1: 629
Шэнь [1] 神 1: 629; 2: 756
Шэнь бу ме 神不滅 1: 633
Шэнь Бу-хай 申不害 1: 634
Шэнь Инь-мо沈尹默 6: 872
Шэнь Дэ-цянь 沈德潛 3: 597
Шэнь Жун 甚容 3: 598
Шэнь Ко 沈括 3: 598; 5: 960
«Шэнь ме лунь» 神滅論 1: 635
Шэнь-нун 神農 2: 756
«Шэнь-нун бэнь цао цзин» 神農本草經 5: 964
Шэнь-сю 神秀 2: 757
Шэнь сяо 神霄 2: 758
Шэнь Цун-вэнь 沈從文 3: 601
Шэнь Цюань 沈 銓 6: 872
Шэнь Чжоу 沈周 6: 872
Шэнь ши 紳士 4: 824
Шэнь Юэ 沈約 1: 636; 3: 603
Шэ-цзи 社稷 2: 759
Шэцзитань 社稷壇 6: 874
Эр Ван 二王 6: 875
Эр ди 二諦 1: 636
Эризация 兒化 3: 736
Эр-лан-шэнь 二郎神 2: 759
Эрлиган 二里岡 6: 878
Эр-хуан 二黃(簧) 6: 879
Эр ши ба тянь 二十八天 2: 760
Эр Юэ-хэ 二月河 3: 606
«Эр я» 爾雅 3: 737
Эстетическое воспитание 美育 5: 965

«Юань е» 园冶 6: 880
Юаньминъюань 圓明園 6: 881
Юань Мэй 袁枚 3: 607
Юань Му-чжи 袁牧之 6: 884
Юань сы цзя 元四家 6: 884
Юань Тун-ли 袁同禮 4: 825
Юань Хао-вэнь 元好聞 3: 607
Юань цзо 緣坐 4: 827
«Юань ши» 元史 4: 827
Юань Ши-кай 袁世凱 4: 828
«Юань ю» 遠遊 3: 610
Юду 幽都 2: 760
Юй (Да Юй) 禹 2: 760
Юй Гуан-юань 于光遠 5: 966
Юй Да-фу 郁達夫 3: 611
Юй Да-ю 俞大猷 5: 967
Юй-ди 玉帝 2: 762
Юй дяо 玉雕 6: 884
Юй и 玉衣 6: 886
Юй Сань-шэн 餘三勝 6: 887
Юй Синь 臾信 3: 611
Юй Сю 郁秀 3: 616
«Юй тай синь юн» 玉台新詠 3: 616
«Юй фу» 漁父 3: 618
Юй Фэй-ань 於非闇 6: 887
Юй Хуа 余華 3: 619
«Юйцзя ши ди лунь» 瑜伽師地論 2: 764
Юй-цзянь 玉澗 6: 887
Юй-цян 禺彊 2: 764
Юй Чань 臾闡 3: 620
Юй чжоу 宇宙 1: 638
Юй-ши 雨師 2: 765
Юй Ши-нань 虞世南 6: 888
Юй Ю-жэнь 于右任 6: 889

Юн [5] 詠 3: 621
Юнмин ти 永明體 3: 623
«Юн-лэ да дянь» 永樂大典 4: 831
Юн-тай му 永泰墓 6: 890
Юн цзы ба фа 永字八法 6: 892
«Юнь линь ши пу» 雲林石譜 5: 969
Юнь [3] 韻 3: 738
Юньган-сы 雲岡寺 2: 765
Юнь ту 韻圖 3: 739
Юнь Шоу-пин 惲壽平 6: 893
Юнь шу 韻書 3: 741
Ю–у 有無 1: 639
Юэ-ся лао-жэнь 月下老人 2: 767
Юэ ту 月兔 2: 767
Юэ Фэй 岳飛 5: 969
Юэфу 樂府 3: 626

Юэфу миньгэ 樂府民歌 3: 627
Юэцзюй (1) 粵劇 6: 894
Юэцзюй (2) 越劇 6: 895

Ян Вэнь-хуй 揚文會 2: 768
Ян Вэй-чжэнь 楊维楨 6: 896
Янгэ 秧歌 6: 896
Ян Нин-ши 楊凝式 6: 897
Ян Сюн 揚雄 1: 640; 3: 630
Ян фэн 洋風 6: 898
Ян Хань-шэн 陽翰笙 6: 898
Ян Хуй 楊輝 5: 971
Ян цзян-цзюнь 楊將軍 2: 769
Янчжоу ба гуай 揚州八怪 6: 899
Ян Чжу 楊朱 1: 642
Ян Шан-кунь 楊尚昆 4: 832
Янь-ван 閻王 2: 769
Янь-гуан нян-нян 眼光娘娘 2: 769
Янь-гун 晏公 2: 769
Янь-ди 炎帝 2: 770
Янь Ли-бэнь 閻立本 6: 902
Янь Лянь-кэ 閻连科 3: 634
«Янь те лунь» 鹽鐵論 5: 972
Янь Фу 嚴復 1: 644
«Янь-цзы чунь цю» 晏子春秋 1: 646
Янь Чжэнь-цин 顏真卿 6: 905
Янь Юань 顏元 1: 648
Янь Янь-чжи 颜延之 3: 634
Ян Юн-го 楊榮國 1: 651
Ян Юнь-сун 楊筠松 5: 975
Яо (Тан Яо) 堯 2: 771
Яо [4] 謠 3: 636
Яо-ван 葯王 2: 772
Яо Сюэ-инь 姚雪垠 3: 637

Список авторов тома

Алимов И.А. Фэн-шуй

Арапова Т.Б. Фарфор; Разд.: Расписные эмали (в ст. Художественные эмали)

Бадмажапов Ц.-Б. Разд.: Буддийский стиль в изобразительном искусстве и архитектуре (в ст. Буддийское искусство)

Белозёрова В.Г. Художественная традиция; Традиционная техника живописи на свитках; Эстетика каллиграфии; Мебель;
Би фа; Бэй [4]; Ван До; Ван Чун; Вэн Фан-ган; Вэнь Чжэн-мин (разд. 2) (в соавт. с М.Е. Кравцовой); Гу, цзинь, сюэ, жоу; Гун-би; Дацзу; Дун Ци-чан (разд. 2); Дэн Сань-му; Дэн Ши-жу; Жэнь Бо-нянь; И Бин-шоу; Канли Няо-няо; Кан Ю-вэй (разд. 2); Кэ-те; Ли Дун-ян; Ли Жуй-цин; Ли Ло-гун; Линь [2]; Линь Сань-чжи; Ли Юн; Ли Ян-бин; Ло Чжэнь-юй; Лю Гун-цюань; Лю Юн (разд. 2); Мао Цзэ-дун; Ми Фу (разд. 2); Ми Ю-жэнь (в соавт. с М.Е. Кравцовой); Мо фа; Мо-яй; Оуян Сюнь; Син Тун; Сун Кэ; Сунь Го-тин; Су Ши (разд. 2); Сюй Вэй (разд. 1); Сяньюй Шу; Тань Янь-кай; У Да-чэн; У Куань; У Чан-ши; Фу Шань; Хуай-су; Хуан Тин-цзянь; Хуан Ци; Хэ Шао-цзи; Цай Сян; Цай Юн; Цзюань; Цинь кэ ши; Чжан Жуй-ту; Чжан Лун-янь; Чжан Сюй; Чжан Чжи; Чжан Юй; Чжао Мэн-фу (разд. 3); Чжао Цзи (разд. 2); Чжао Чжи-цянь; Чжи-юн; Чжун Ю; Чжу Юнь-мин; Чу Суй-лян; Чэнь Чунь (в соавт. с М.Е. Кравцовой); Ша Мэн-хай; Ши гу вэнь; Шу ти; Шэнь Инь-мо; Эр Ван; Юй Ши-нань; Юй Ю-жэнь; Юн цзы ба фа; Ян Вэй-чжэнь; Ян Нин-ши; Янь Чжэнь-цин

Вац А.Б. Разд.: Происхождение и развитие (в ст. Танец);
Лун у; Ши-цзы у

Виноградова Н.А. Ландшафтная архитектура;
Таймяо (в соавт. с Н.Ю. Демидо); Чэндэ; Ши-саньлин; Шэцзитань (в соавт. с Н.Ю. Демидо)

Виноградова Т.И. «Дяньшичжай хуабао» (в соавт. с Д.Н. Воскресенским); Ча-ту

Виногродская В.Б. Культура чая (разд. 1)

Виногродский Б.Б. Ча ху

Воскресенский Д.Н. «Дяньшичжай хуабао» (в соавт. с Т.И. Виноградовой)

Гайда И.В. Разд.: Становление нового театра, Театр КНР (ч. 1, 3), Театр Тайваня (в ст. Новый театр);
Бай Фэн-си; Гао Син-цзянь; Го Ши-син; Гэмин янбань си (в соавт. с С.А. Серовой и С.А. Торопцевым); Сюй Сяо-чжун; Ся Янь (в соавт. с Л.А. Никольской и С.А. Торопцевым); Тянь Хань; Хун Шэнь; Цао Юй; Цзинь Шань; Цзяо Цзюй-инь; Ша Е-синь; Ян Хань-шэн

Главева Д.Г. Эстетика традиционной живописи (в соавт. с А.И. Кобзевым и М.А. Неглинской, по материалам Е.В. Завадской)

Головачёв В.Ц. Гэцзай си; Кастильоне (разд. 2)

Демидо Н.Ю. Зодчество;
Аньцзицяо; Бао-та; Бэйцзин; Гугун; Доу-гун; «Ин цзао фа ши»; Ихэюань; «Као гун цзи»; Кунмяо; Пайлоу; Сыхэюань; Сюймицзо; Таймяо (в соавт. с Н.А. Виноградовой); Тяньтань; Цзюлунби; Цинь Ши-хуан лин; Цюэ [1]; Чанчэн; Шэцзитань (в соавт. с Н.А. Виноградовой); «Юань е»; Ян фэн

Дмитриев С.В. Дуньхуан

Еремеев В.Е. Музыка (при участии);
Люй [1] (при участии)

Ершов Д.В. Юй дяо; Юй и

Желоховцев А.Н. Музыка (при участии В.Е. Еремеева); Изобразительные и прикладные искусства, архитектура и музыка (в соавт. с А.И. Кобзевым, М.Е. Кравцовой, М.А. Неглинской, Б.Л. Рифтиным, С.Н. Соколовым-Ремизовым);
Ли Янь-нянь; Лю Ши-кунь; Ма Сы-цун; Не Эр; Сянь Син-хай; Чжао Юань-жэнь; Чжу Цзянь-эр

Завадская Е.В. Эстетика традиционной живописи (по материалам)

Завидовская Е.А. Банцзы дяо; Пинцзюй; Пусянь си; Си-пи; Тань Синь-пэй; Цюй-пай; Эр-хуан; Юй Сань-шэн; Юэцзюй (1); Юэцзюй (2); Янгэ

Иляхин Ю.М. Цзинцзюй

Исаева М.В. Люй [1] (в соавт. с А.М. Карапетьянцем, при участии В.Е. Еремеева)

Карапетьянц А.М. Люй [1] (в соавт. с М.В. Исаевой, при участии В.Е. Еремеева)

Кобзев А.И. Содержание и формы, архаика и новации (в соавт. с Г.А. Ткаченко); Отражение в мировой синологии; Разд.: Понятие (в ст. Понятие и теория традиционной живописи); Эстетика традиционной живописи (в соавт. с Д.Г. Главевой и М.А. Неглинской, по материалам Е.В. Завадской); Разд.: Традиция и новации (в ст. Танец) (в соавт. с С.А. Серовой); Разд.: Театр кукол, Театр теней, Историческая роль кукольного театра (в ст. Театр кукол и теней) (в соавт. с В.В. Малявиным); Цирк (в соавт. с В.В. Кошкиным); Кулинарное и застольное искусство (в соавт. с В.В. Малявиным); Изобразительные и прикладные искусства, архитектура и музыка (в соавт. с А.Н. Желоховцевым, М.Е. Кравцовой, М.А. Неглинской, Б.Л. Рифтиным, С.Н. Соколовым-Ремизовым); Разд.: Традиционный театр (в ст. Искусство сцены и экрана) (в соавт. с С.А. Серовой);
Ли Хуань-чжи; Лян Сы-чэн (в соавт. с М.А. Козловой); Ху Чжэн-янь*; «Чан лунь» (в соавт. с В.Ф. Сорокиным); Чунь хуа*

* Исследование осуществлено при финансовой поддержке РГНФ, проект № 09-04-00179а.

Козлова М.А. Лян Сы-чэн (в соавт. с А.И. Кобзевым)

Кошкин В.В. Цирк (в соавт. с А.И. Кобзевым)

Кравцова М.Е. Разд.: Иконографические принципы буддийского изобразительного искусства (в ст. Буддийское искусство); Нефрит; Бронза; Керамика; Лак; Шелк; Костюм; Золото и серебро; Стекло (в соавт. с М.А. Неглинской); Изобразительные и прикладные искусства, архитектура и музыка (в соавт. с А.Н. Желоховцевым, А.И. Кобзевым, М.А. Неглинской, Б.Л. Рифтиным, С.Н. Соколовым-Ремизовым);

Ба бао; Би-се; Ванду му; Ван Мэн; Ван Симэн; Ван Тин-юнь; Ван Шэнь; Вэй Янь; Вэньжэнь-хуа; Вэнь Чжэн-мин (разд. 2) (в соавт. с В.Г. Белозёровой); Гао Кэ-гун; Го Си; Гуань Тун; Гуй-шэнь; Гу Кай-чжи (разд. 2); Гу Хунчжу; Дай Цзинь; Дун Ци-чан (разд. 1); Дун Юань (разд. 2); Жэнь Жэнь-фа; Лань Ин; Ли Бин шисян; Ли Гун-линь; Ли Тан; Ли Чжао-дао; Ли Чэн; Лоян; Лю Шэн му; Мавандуй; Ма Линь; Ма Юань; Ми Фу (разд. 1); Ми Ю-жэнь (в соавт. с В.Г. Белозёровой); Мо-мэй (разд. 1); Мо-чжу; Му Ци (в соавт. с М.А. Неглинской); Саньсиндуй; Сюань-дэ хуа-юань; Сюй Даонин; Сюй Си; Ся Гуй; Тан Инь (разд. 2); У Дао-цзы; У Цзун-юань; У Чжэнь; Фань Куань; Хань Гань; Хань Хуан; Хо Цюй-бин му; Хуан Гун-ван; Хуан Цюань; Хуа-юань; Цзин Хао; Цзин-цзы; Цзэн Хоу И му; Цзюй-жань; Цин сы Ван; Цуй Бо; Цю Ин (разд. 2); Цянь Сюань; Цянь шу; Чанъань; Чжан Сюань; Чжан Цзэдуань; Чжань Цзы-цянь; Чжао Мэн-фу (разд. 2); Чжоу Фан (разд. 2); «Чжу линь ци сянь цзи Жун Ци-ци чжуань»; Чжуншань-го ды ишу; Чу-го ды ишу; Чэнь Чунь (в соавт. с В.Г. Белозёровой); Ши-цзы; Шэнь Чжоу; Эрлиган; Юй-цзянь; Юн-тай му; Янчжоу ба гуай; Янь Ли-бэнь

Кузнецова-Фетисова М.Е. Инь-дай ды ишу

Курто О.И. Ваньши сяньшичжуи; Чжэнчжи бопу

Малявин В.В. Разд.: Театр кукол, Театр теней, Историческая роль кукольного театра (в ст. Театр кукол и теней) (в соавт. с А.И. Кобзевым); Кулинарное и застольное искусство (в соавт. с А.И. Кобзевым);

Цзинь [8]

Мартынов Д.Е. Кан Ю-вэй (разд. 1)

Маслов А.А. Разд.: Определение специфики, Обобщающие названия, Формирование и историческое развитие, Философско-теоретические аспекты (в ст. Боевые искусства) (в соавт. с А.Г. Юркевичем); Разд.: Стили и школы (в ст. Боевые искусства) (при участии А.Г. Юркевича);

Син и цюань

Милянюк А.О. Тай цзи цюань

Неглинская М.А. Эстетика традиционной живописи (в соавт. с. Д.Г. Главевой и А.И. Кобзевым, по материалам Е.В. Завадской); Современное изобразительное искусство; Этапы развития; Разд.: Выемчатые и перегородчатые эмали (в ст. Художественные эмали); Ювелирные украшения; Стекло (в соавт. с М.Е. Кравцовой); Изобразительные и прикладные искусства, архитектура и музыка (в соавт. с А.Н. Желоховцевым, А.И. Кобзевым, М.Е. Кравцовой, Б.Л. Рифтиным, С.Н. Соколовым-Ремизовым);

Аттире; Бочэнь-пай (в соавт. с В.Л. Сычёвым); Вонг Кар-вай (в соавт. с С.А. Торопцевым); Жуигуань; Му Ци (в соавт. с М.Е. Кравцовой); Чжунбяо; Шинуазри; Юаньминъюань

Никольская Л.А. Сун Чжи-ди; Ся Янь (в соавт. с И.В. Гайда и С.А. Торопцевым)

Петрушкин И.Е. Культура чая (разд. 2)

Попова И.Ф. Вайсяо-хуа; Миньсу-хуа

Рифтин Б.Л. Изобразительные и прикладные искусства, архитектура и музыка (в соавт. с А.Н. Желоховцевым, А.И. Кобзевым, М.Е. Кравцовой, М.А. Неглинской, С.Н. Соколовым-Ремизовым); В.М. Алексеев — первый ученый–собиратель картин *нянь-хуа*;

Нянь-хуа*

Рычило Б.П. Ван-фу (по материалам в соавт. с М.В. Солнцевым); Лугоуцяо (по материалам в соавт. с М.В. Солнцевым)

Самосюк К.Ф. Разд.: Теория (в ст. Понятие и теория традиционной живописи);

«Ли дай мин хуа цзи»; «Тухуа цзянь вэнь чжи»

Серова С.А. Разд.: Традиция и новации (в ст. Танец) (в соавт. с А.И. Кобзевым); Традиционный театр *сицюй*; Разд.: Традиционный театр (в ст. Искусство сцены и экрана) (в соавт. с А.И. Кобзевым);

Ван Сяо-нун; Гэмин янбань си (в соавт. с И.В. Гайда и С.А. Торопцевым); Мэй Ланьфан; Чжоу Синь-фан; Чэн Янь-цю

Соколов-Ремизов С.Н. Изобразительное искусство (в соавт. с А.Н. Желоховцевым, А.И. Кобзевым, М.Е. Кравцовой, М.А. Неглинской, Б.Л. Рифтиным);

Гу Кай-чжи (разд. 1); Дун Юань (разд. 1); Ли Кэ-жань; Ли Сы-сюнь; Лян Кай; Ни Цзань (в соавт. с В.Л. Сычёвым); Пань Тянь-шоу; Сы цзюнь-цзы; Сюй Бэй-хун; Фу Бао-ши; Хуан Бинь-хун; Цзян Чжао-хэ; Ци Бай-ши; Чжао Цзи (разд. 1) (в соавт. с В.Л. Сычёвым); Чжоу Фан (разд. 1); Чжу Да (разд. 2); Чжэн Се (в соавт. с В.Л. Сычёвым); Ши-тао (в соавт. с В.Л. Сычёвым); Юй Фэй-ань

Солнцев М.В. Ван-фу (по материалам в соавт. с Б.П. Рычило); Лугоуцяо (по материалам в соавт. с Б.П. Рычило)

* Работа выполнена по гранту Chiang Ching-kuo Foundation, проект № RG 001-U-7.

Сорокин В.Ф. «Чан лунь» (в соавт. с А.И. Кобзевым)

Сычёв В.Л. Бочэнь-пай (в соавт. с М.А. Неглинской); Бянь Вэй-ци; Бянь Цзин-чжао; Ван Вэй; Ван Хуй; Ван Ши-шэнь; Ван Юань-ци; Вэнь Чжэн-мин (разд. 1); Гай Ци; Гао Сян; Гао Фэнхань; Гао Ци-пэй; Гуань Дао-шэн; Да сяо Ми; Кастильоне (разд. 1); Лоудун-пай; Ло-цзя мэй-пай; Лю Юн (разд. 1); Мин сы цзя; Могу-пай; Мо-мэй (разд. 2); Мяо Цзя-хуй; Нань-бэй-цзун; Ни Цзань (в соавт. с С.Н. Соколовым-Ремизовым); Силин ба цзя; Синьань-пай; Су Ши (разд. 1); Сы сэн; Сы цай-цзы; Сюй Вэй (разд. 2); Сян Юань-бянь; Сяо сы Ван; Тан Инь (разд. 1); У-пай; Хань шан у Чжу; Хоу сы Ван; Хуаншань-пай; Хуа Янь; Цзиньлин ба цзя; Цзинь Нун; Цин мо сань да цзя; Цин чу лю да цзя; Цю Ин (разд. 1); Цянь-лун; Чжан Вэнь-тао; Чжао Бо-цзюй; Чжао Мэн-фу (разд. 1); Чжао Цзи (разд. 1) (в соавт. с С.Н. Соколовым-Ремизовым); Чжоу Вэнь-цзюй; Чжу Да (разд. 1); Чжэн Се (в соавт. с С.Н. Соколовым-Ремизовым); Чжэ-пай; Ши-тао (в соавт. с С.Н. Соколовым-Ремизовым); Шэнь Цюань; Юань сы цзя; Юнь Шоу-пин

Терехов А.Э. Лун

Ткаченко Г.А. Содержание и формы, архаика и новации (в соавт. с А.И. Кобзевым)

Торопцев С.А. Кинематография; Разд. Кинематография (в ст. Искусство сцены и экрана);
Вонг Кар-вай (в соавт. с М.А. Неглинской); Гэмин янбань си (в соавт. с С.А. Серовой и И.В. Гайда); Жуань Лин-юй; Ли Ань; Ли Бо шижэнь цзиняньюань; Ли Син; Ли Сяо-лун; Ли Хань-сян; Се Цзинь; Сунь Юй; Ся Янь (в соавт. с И.В. Гайда и Л.А. Никольской); Фэй Му; Хоу Сяо-сянь; Ху Цзинь-цюань; Цзян Вэнь; Чжан И-моу; Чжан Ши-чуань; Чжун Дянь-фэй; Чжэн Чжэн-цю; Чэнь Кай-гэ; Шуй Хуа; Юань Му-чжи

Шапиро Р.Г. Разд.: Южнокитайские традиции театра кукол и теней (в ст. Театр кукол и теней); Разд.: Театр КНР (ч. 2) (в ст. Новый театр)

Шулунова Е.К. Разд.: Драматический театр (в ст. Искусство сцены и экрана);
Мэн Цзин-хуй

Юркевич А.Г. Разд.: Определение специфики, Обобщающие названия, Формирование и историческое развитие, Философско-теоретические аспекты (в ст. Боевые искусства) (в соавт. с А.А. Масловым); Разд.: Стили и школы (в ст. Боевые искусства) (при участии)

Избранная библиография — **Журавлева В.П.**

Дополнительные библиографии к ст.: Южнокитайские традиции театра кукол и теней; Боевые искусства; Культура чая; Тай цзи цюань; Цзинцзюй — **Кобзев А.И.**

Указатель личных печатей — **Сычёв В.Л.**

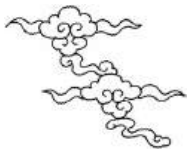
Идея марки издания — **Кобзев А.И.**

Подбор иллюстраций — **Белозёрова В.Г., Еремеев В.Е., Кравцова М.Е., Кобзев А.И., Неглинская М.А., Торопцев С.А.**

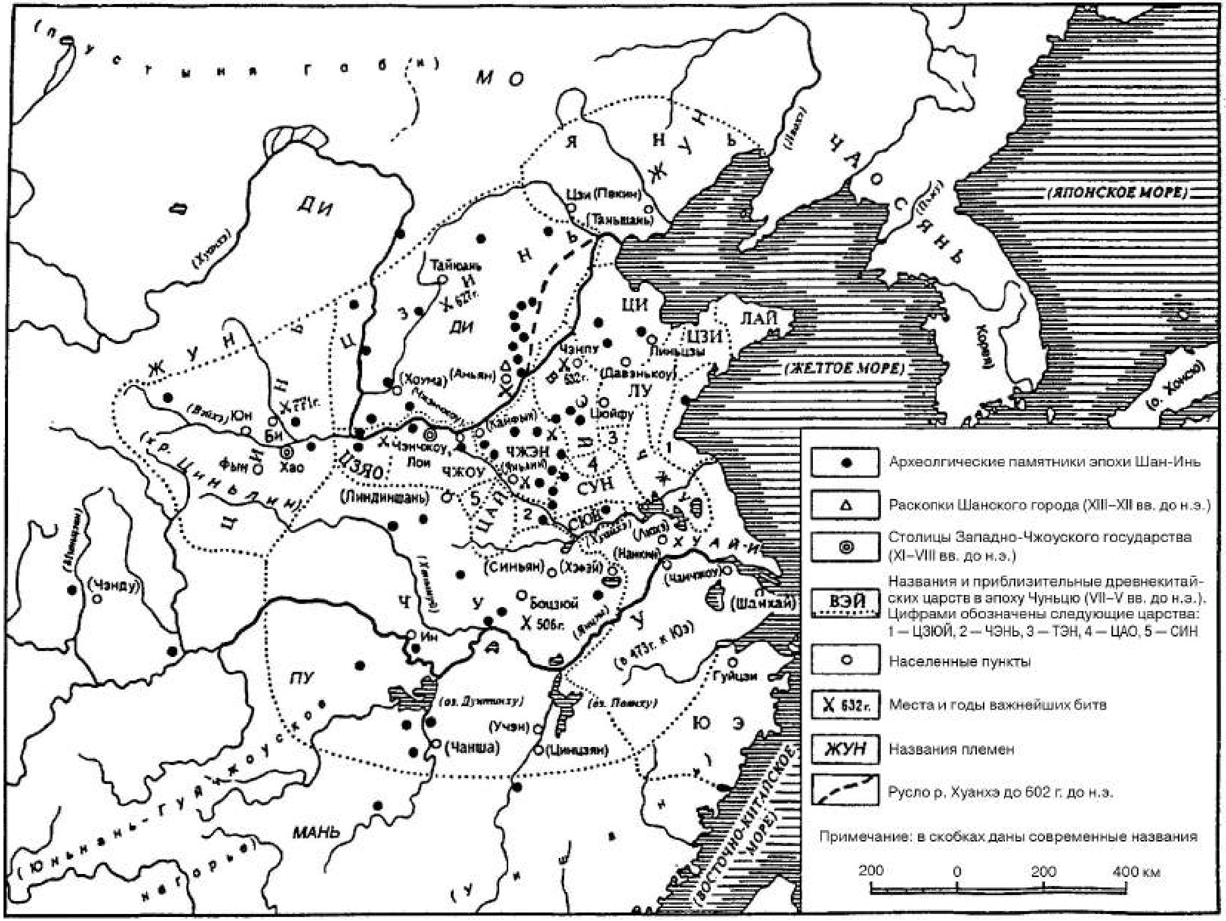
Указатели — **Виногродская В.Б., Главева Д.Г., Демидо Н.Ю., Еремеев В.Е., Каменева Е.А., Карезина И.П., Кварталова Н.Л., Котова Р.И., Соловьёва А.А., Федотова А.С.**

Хронологическая таблица

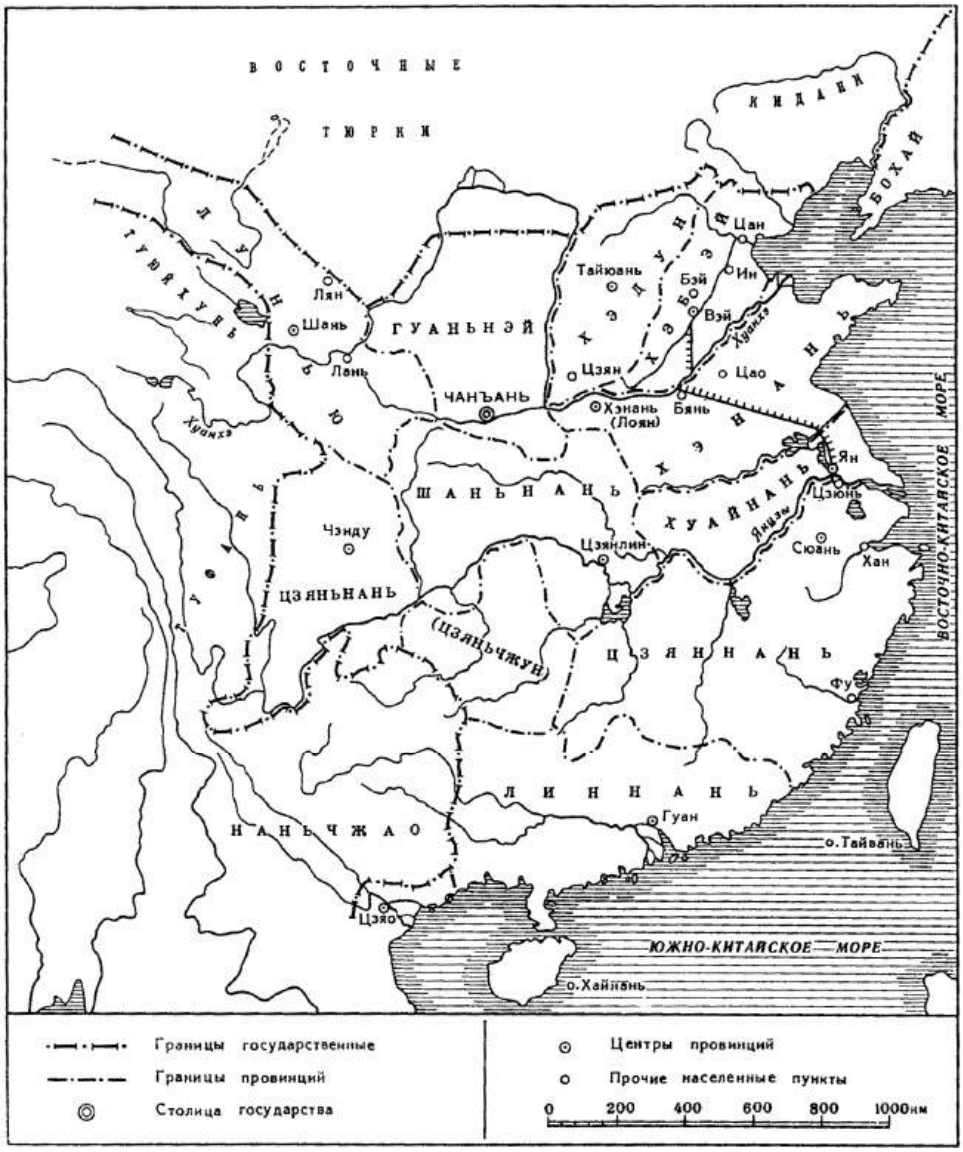
Ся 夏 XXIII–XVI вв. до н.э.
Шан-Инь 商殷 XVI–XII/XI до н.э.
Чжоу 周 XII/XI–III до н.э.
  Си Чжоу (Западная Чжоу) 西周 XII/XI в. до н.э. — 771 г. до н.э.
  Дун Чжоу (Восточная Чжоу) 東周 770–221 до н.э.
    Чунь-цю (Вёсны и осени) 春秋時代 770–476 до н.э.
    Чжань-го (Сражающиеся царства) 戰國時代 475–221 до н.э.
Цинь 秦 221–207 до н.э.
Хань 漢 206 до н.э. — 220 н.э.
  Си Хань (Западная Хань) 西漢 206 г. до н.э. — 8 г. н.э.
  Дун Хань (Восточная Хань) 東漢 25–220
Сань-го (Троецарствие) 三國 220–280
  Вэй 魏 220–265
  Шу 蜀 221–263
  У 吳 229–280
Цзинь 晉 265–420
  Си Цзинь (Западная Цзинь) 西晉 265–316
  Дун Цзинь (Восточная Цзинь) 東晉 317–420
Лю-чао (Шесть династий) 六朝 229–589
Нань-бэй-чао (Южные и Северные династии) 南北朝 420–589
  Нань-чао (Южные династии) 南朝 420–589
    Сун 宋 420–478
    Ци 齊 479–501
    Лян 梁 502–557
    Чэнь 陳 557–589
  Бэй-чао (Северные династии) 北朝 386–581
    Бэй Вэй (Северная Вэй) 北魏 386–534
    Дун Вэй (Восточная Вэй) 東魏 534–550
    Си Вэй (Западная Вэй) 西魏 534–556
    Бэй Ци (Северная Ци) 北齊 550–577
    Бэй Чжоу (Северная Чжоу) 北周 557–581
Суй 隋 581–618
Тан 唐 618–907
У-дай (Пять династий) 五代 907–960
  Хоу Лян (Поздняя Лян) 後梁 907–923
  Хоу Тан (Поздняя Тан) 後唐 923–936
  Хоу Цзинь (Поздняя Цзинь) 後晉 936–946
  Хоу Хань (Поздняя Хань) 後漢 947–950
  Хоу Чжоу (Поздняя Чжоу) 後周 951–960
Ши-го (Десять царств) 十國 907–979
Сун 宋 960–1279
  Бэй Сун (Северная Сун) 北宋 960–1127
  Нань Сун (Южная Сун) 南宋 1127–1279
Ляо (кидани) 遼 916–1125
Си Ся (тангуты) 西夏 1032–1227
Цзинь (чжурчжэни) 金 1115–1234
Юань 元 1271–1368
Мин 明 1368–1644
Цин 清 1644–1911
Китайская Республика 中華民國 1911–1949
Китайская Народная Республика 中華人民共和國 с 1949 г.



Древнейший Китай (до середины I тысячелетия до н.э.)



Империя Тан около 750 г.



ХЭЙЛУНЦЗЯН
Харбин
ЦЗИЛИНЬ
Чанчунь
Шэньян
ЛЯОНИН
Урумчи
СИНЬЦЗЯН-УЙГУРСКИЙ АВТОНОМНЫЙ РАЙОН
ВНУТРЕННЯЯ МОНГОЛИЯ
АВТОНОМНЫЙ РАЙОН
Хух-Хото
ПЕКИН
ТЯНЬЦЗИНЬ
ГАНЬСУ
Иньчуань
Синин
ЦИНХАЙ
Ланьчжоу
ТИБЕТСКИЙ АВТОНОМНЫЙ РАЙОН
Лхаса
ШЭНЬСИ
Тайюань
ШАНЬСИ
ХЭБЭЙ
Цзинань
ШАНЬДУН
Чжэнчжоу
Сиань
ХЭНАНЬ
АНЬХОЙ
Нанкин
ЦЗЯНСУ
Хэфэй
ШАНХАЙ
СЫЧУАНЬ
Чэнду
ХУБЭЙ
Ухань
Ханчжоу
ЧЖЭЦЗЯН
Чунцин
Наньчан
Чанша
ГУЙЧЖОУ
ХУНАНЬ
ЦЗЯНСИ
ФУЦЗЯНЬ
Фучжоу
Тайбэй
Гуйян
Куньмин
ЮНЬНАНЬ
ГУАНСИ-ЧЖУАНСКИЙ АВТ. РАЙОН
Наньнин
ГУАНДУН
Гуанчжоу
Сянган (3)
Аомэнь (Макао)
Хайкоу
2
о. Хайнань (Кит.)
о. Тайвань (Кит.)
ПЕКИН Столица КНР
ШАНХАЙ Города центрального подчинения
Ланьчжоу Административные центры провинций и автономных районов
Государственная граница КНР
Границы провинций, автономных районов и городов центрального подчинения
1 – Нинся-Хуэйский автономный район
2 – пров. Хайнань
3 – Сянганский особый административный район
250 0 250 250 км

Справочное издание

ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА КИТАЯ

Энциклопедия в пяти томах

Том 6
(дополнительный)

ИСКУССТВО

Утверждено к печати
Институтом Дальнего Востока РАН

Редакторы
В.Е. Еремеев, *И.П. Карезина*, *Р.И. Котова*, *В.И. Мартынюк*
Зав. производством *Е.В. Катышева*
Компьютерная верстка *М.П. Горшенкова*
Технический редактор *О.В. Волкова*
Зав. корректорской *Н.Н. Щигорева*

Подписано к печати 19.05.10
Формат $70\times100^{1}/_{16}$. Печать офсетная
Усл. п. л. 90,0. Усл. кр.-отт. 114,5. Уч.-изд. л. 130,0
Тираж 2000 экз. Изд. № 8316. Зак. №

Издательская фирма
«Восточная литература» РАН
127051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21
www.vostlit.ru

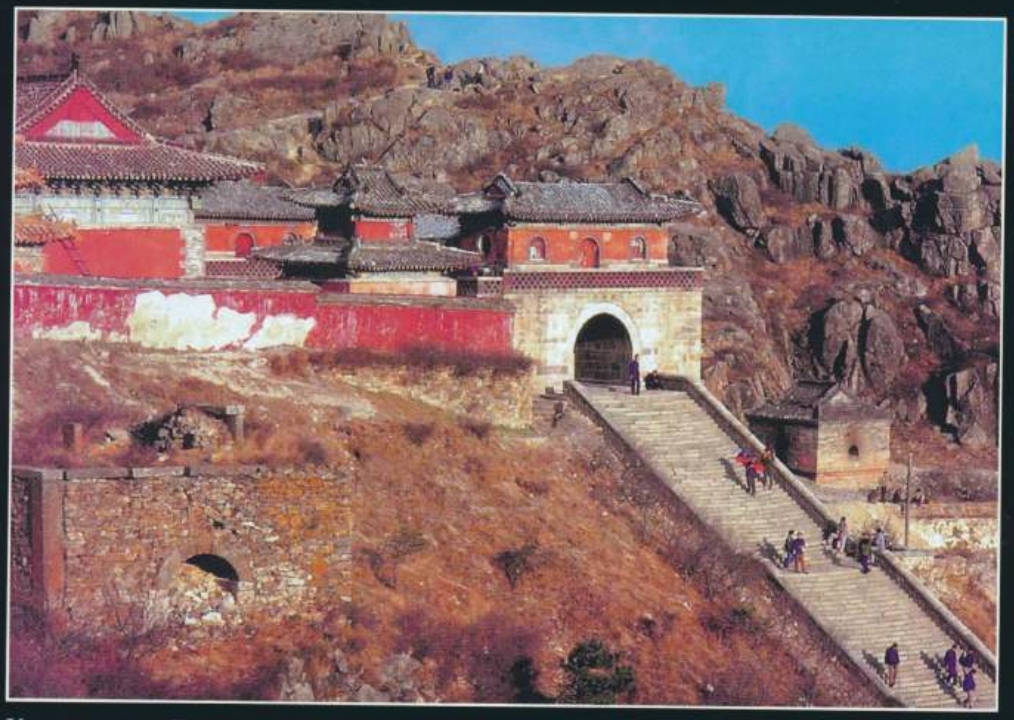
ППП "Типография "Наука"
121099, Москва Г-99, Шубинский пер., 6

ISBN 978-5-02-036382-3

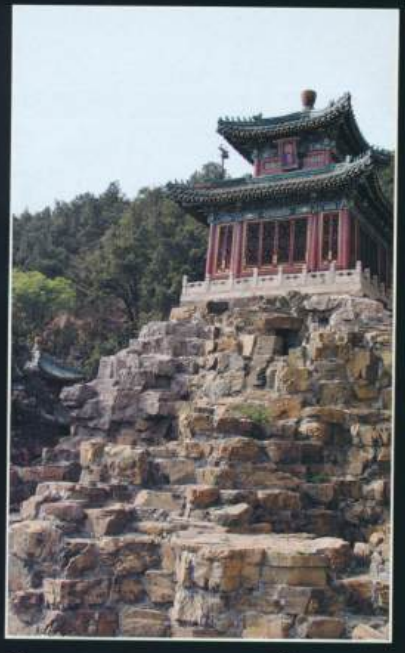
Площадь Тяньаньмэнь

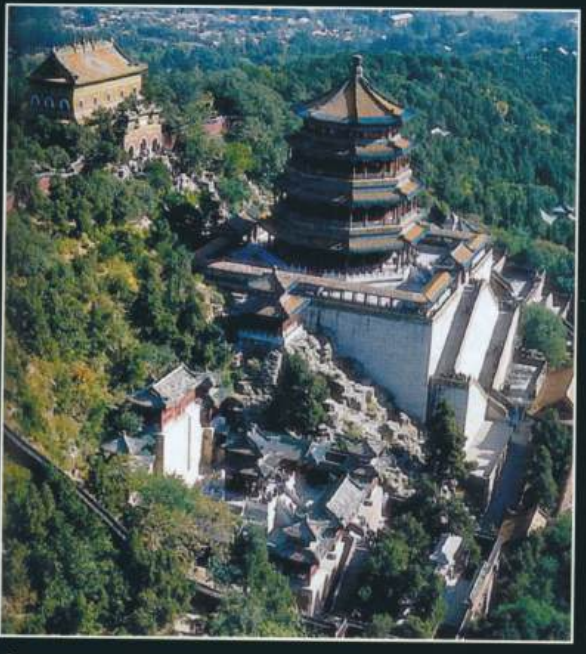
Декоративные элементы

дворцовых и храмовых сооружений

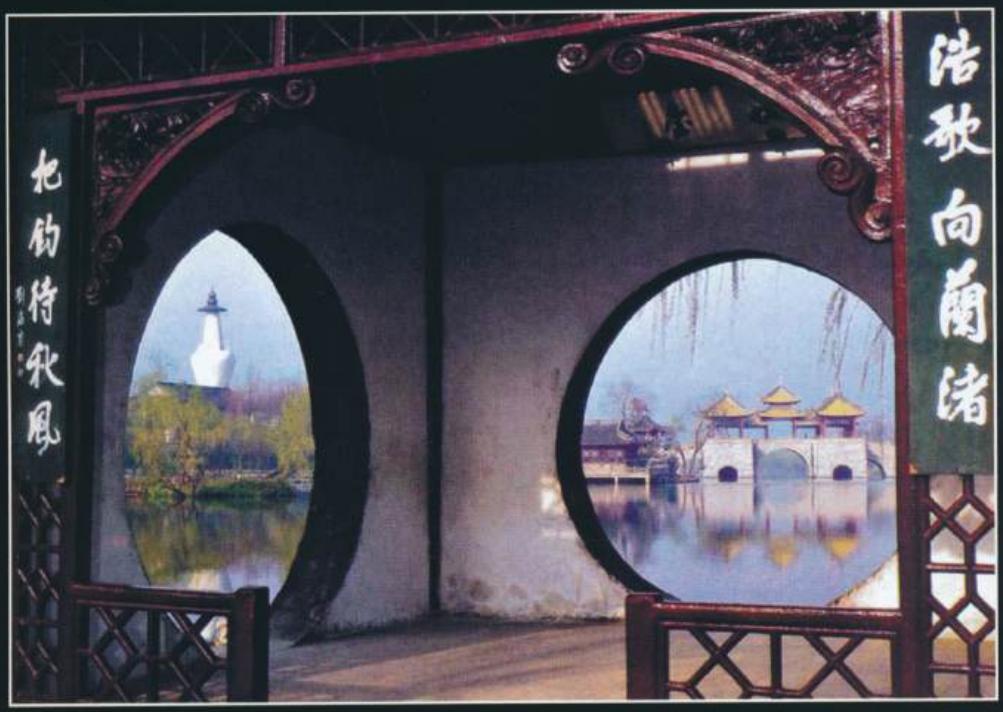


Храм на горе Тайшань

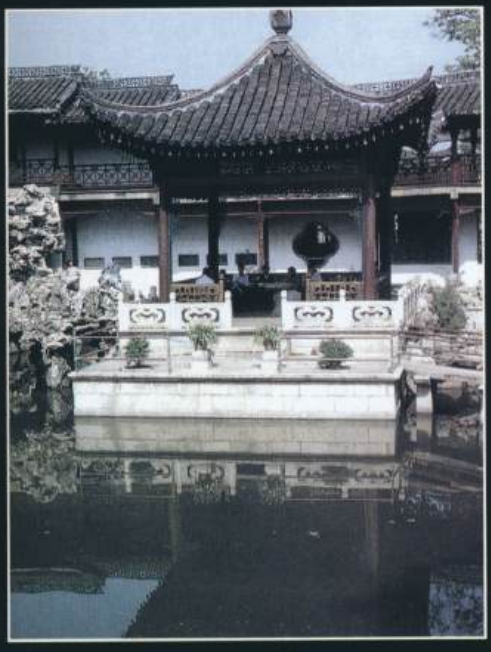




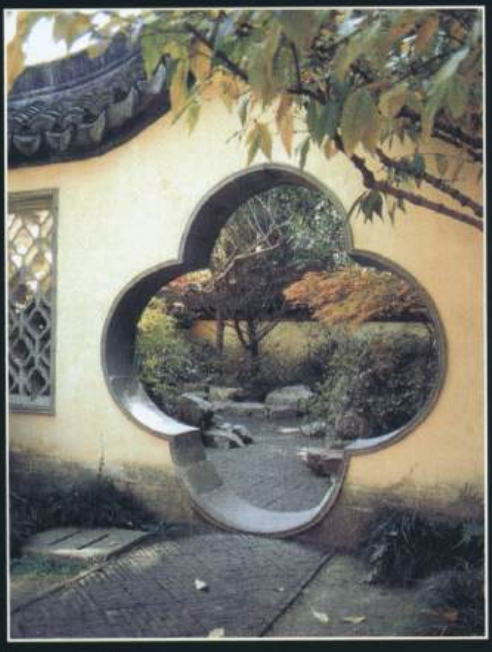
Храмовые павильоны Баоюньгэ и Фосянгэ на вершине горы Шоушань.
Парк Ихэюань



Пейзажный сад Малого Западного озера. Янчжоу

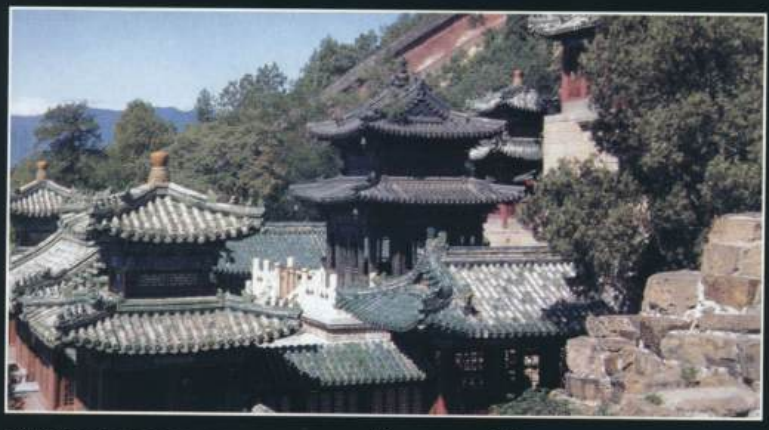


Беседка у пруда в саду Гэюань. Янчжоу



Арочный проход в частном саду. Южный Китай

Мостик в парке Бэйхай. Пекин



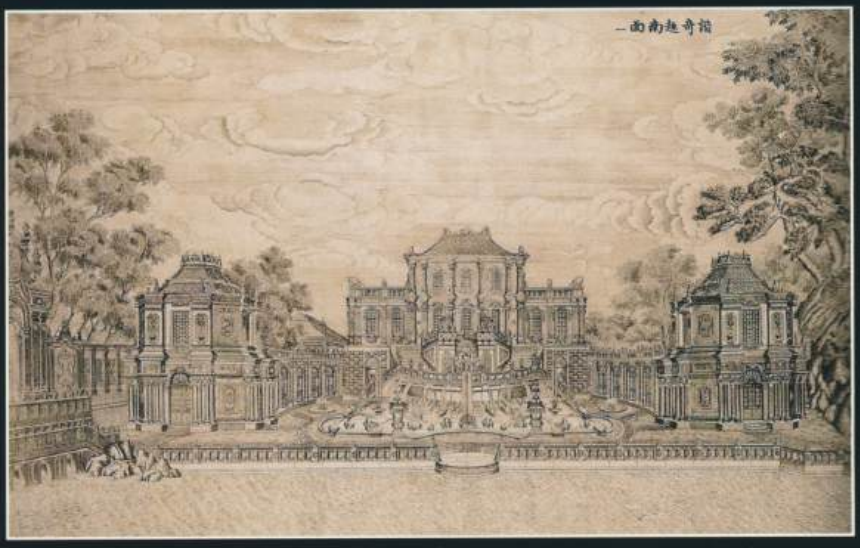
Храмовые павильоны в парке Ихэюань. Пекин

Мостик у павильона Цзинсиньчжай в парке Бэйхай. Пекин

Садовая беседка над водой. Уси

«Сад в саду» – сад Сецюйюань в парке Ихэюань. Пекин

«Скальный пейзаж» в резиденции Хуансюшаньчжуан. Сучжоу

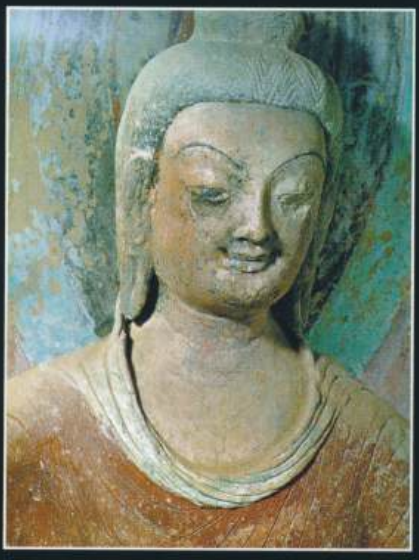


Виды дворцового комплекса Юаньминъюань.
Школа Дж. Кастильоне (1688–1766). Бумага, офорт

«Бодхисаттва Гуань-инь и Небесный царь».
Шелк, роспись. Эпоха Шести династий.

Будда Амитабха.
Рельефная стела (хэбэйская школа). Камень, резьба. VI в.

Будда Шакьямуни.
Рельефная стела (шэньсийская школа). Камень, резьба. VI в.



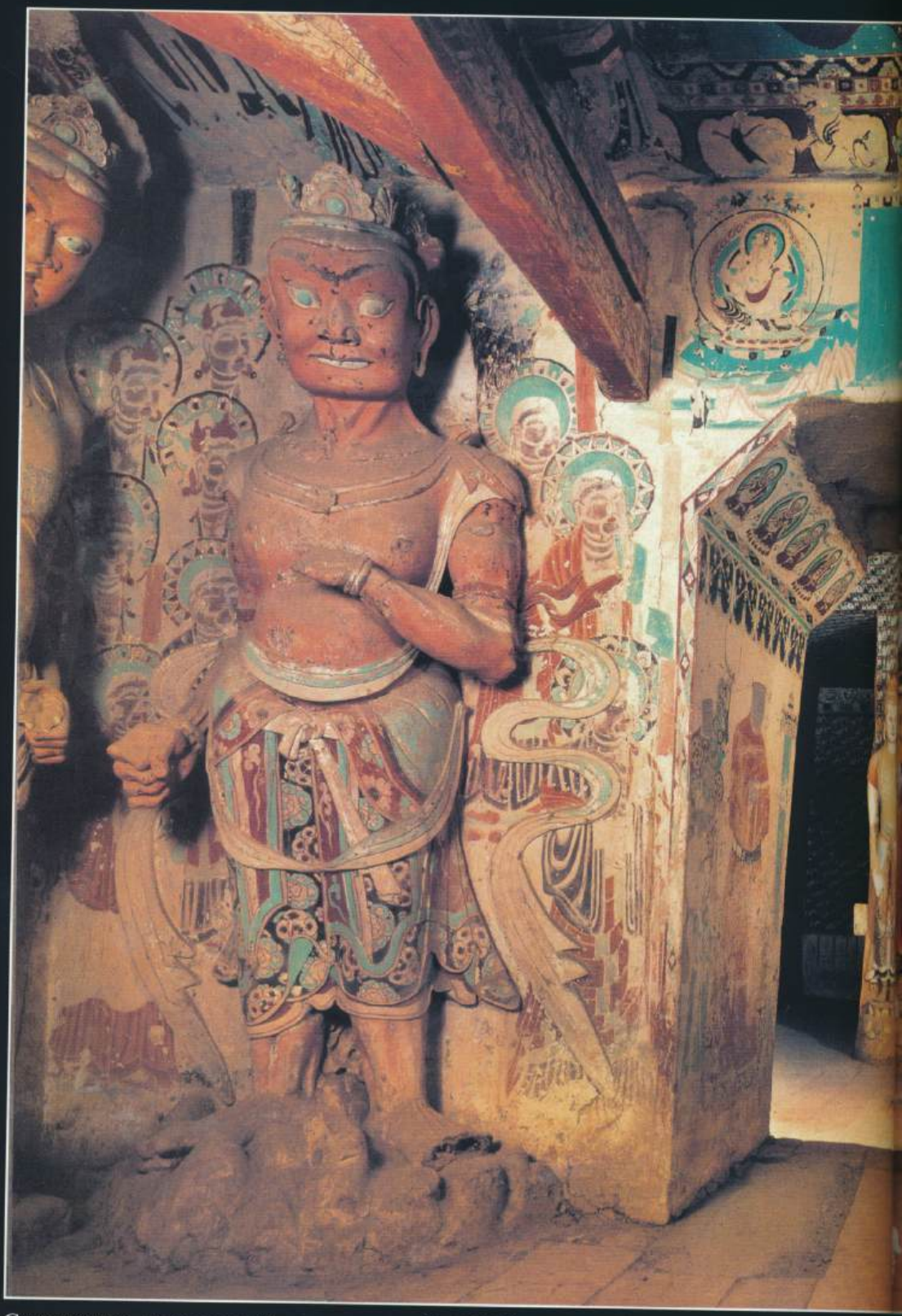
Будда (фрагмент скульптуры).
Глина, полихромная роспись.
Могао (Дуньхуан). Конец V в.

Бодхисаттва Гуань-инь.
Храм Дацзу (пров. Сычуань).
Эпоха Северная Сун

Бодхисаттва Маньчжушри на льве.
Дерево, резьба, роспись. Эпоха Тан.
Монастырь Фогуансы (пров. Шаньси)

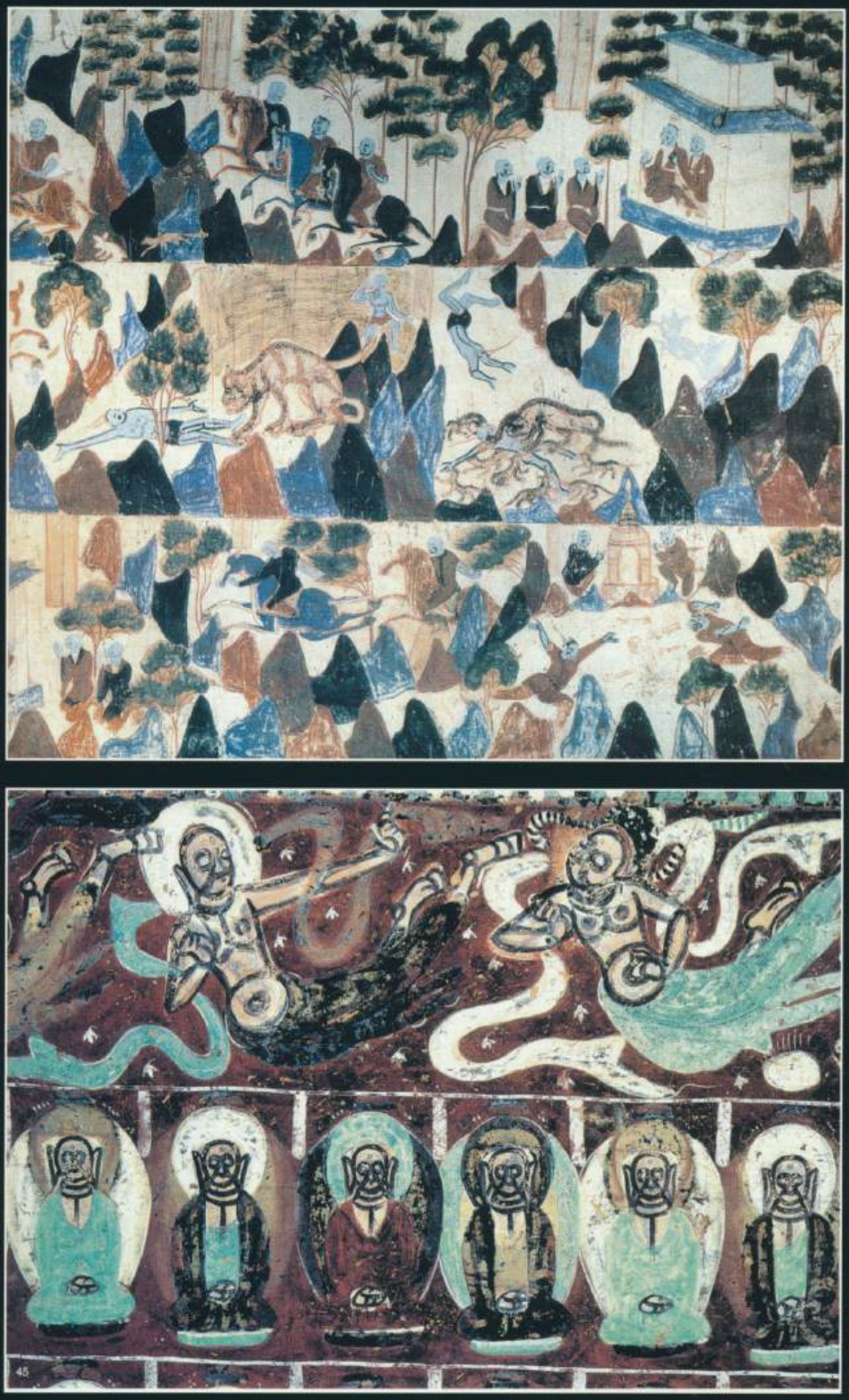
Будда Амитабха и бодхисаттвы.
Дерево, резьба, роспись. Эпоха Тан.
Монастырь Шанхуаяньсы (пров. Шаньси)

Тысячерукая Гуань-инь. Дерево, резьба, роспись. Эпоха Тан.
Монастырь Шуанлиньсы (пров. Шаньси)

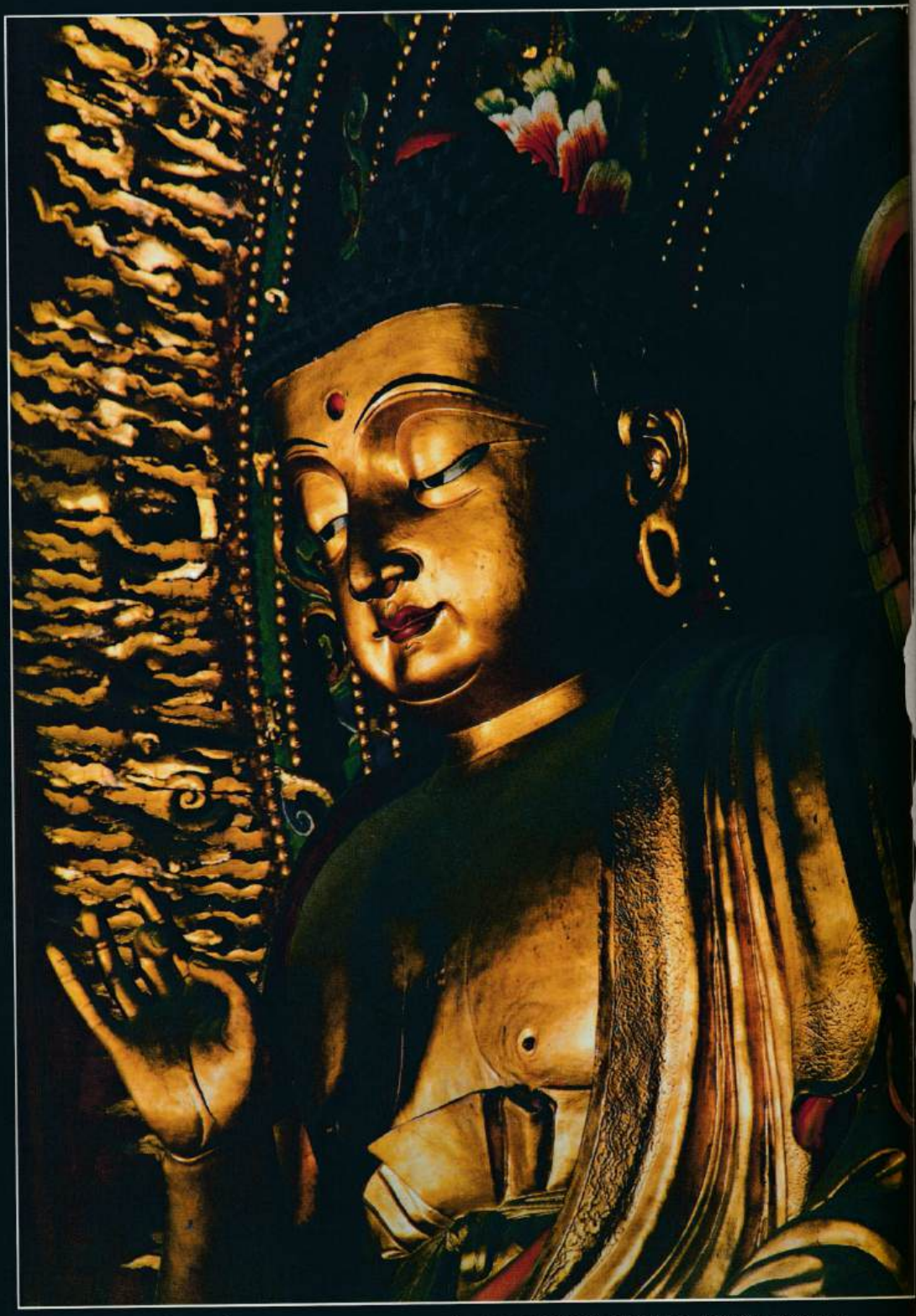


Скульптурно-живописный декор пещеры № 427. Могао (Дуньхуан). Эпоха Суй

Батальная сцена в ансамбле росписи пещеры № 285. Могао (Дуньхуан).
Эпоха Северных династий (IV–VI вв.)



Фрагменты стенописей пещер № 428 и 272. Могао (Дуньхуан).
Эпоха Северных династий (IV–VI вв.)



Будда Акшобхья (фрагмент скульптурной композиции). Дерево, резьба, роспись, золочение. Эпоха Тан. Монастырь Шанхуаяньсы (пров. Шаньси)

Скульптурная голова человека (пров. Сычуань). Бронза, литье. Эпоха Шан-Инь

Женская фигура с короной на голове. Бронза, литье. Эпоха Западная Чжоу

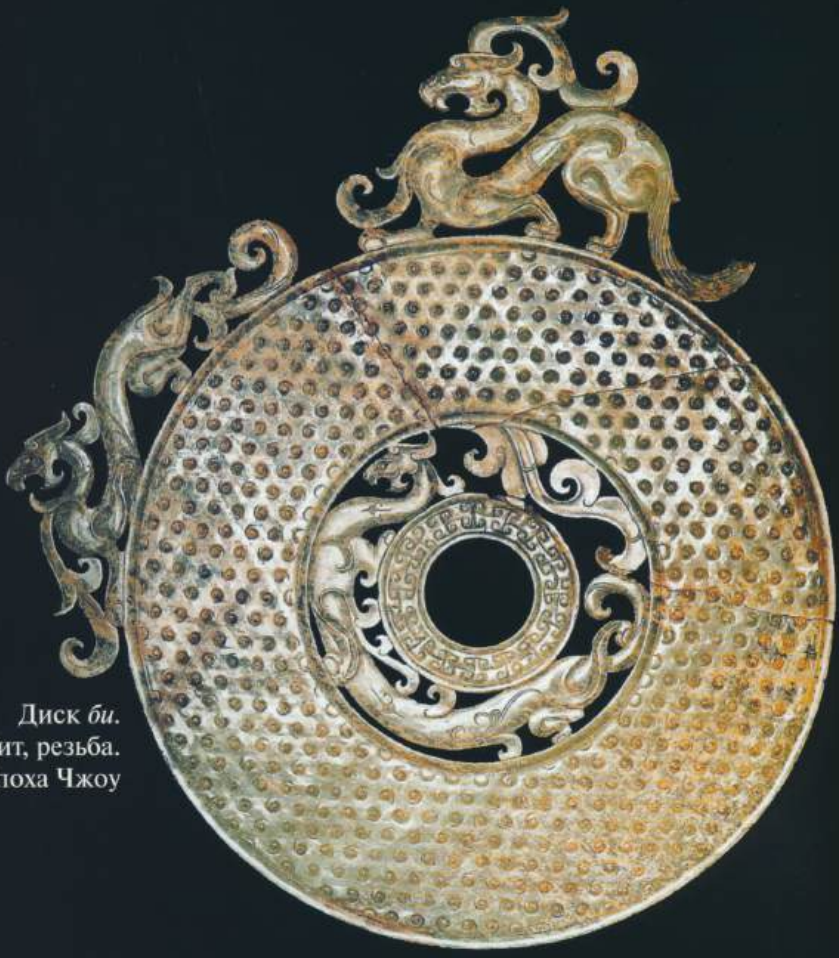
Сосуд *фан-дин*. Бронза, литье.
Эпоха Шан-Инь

Сосуд *гун*. Бронза, литье.
Эпоха Западная Чжоу

Сосуд *и*. Бронза, литье. Эпоха Шан-Инь

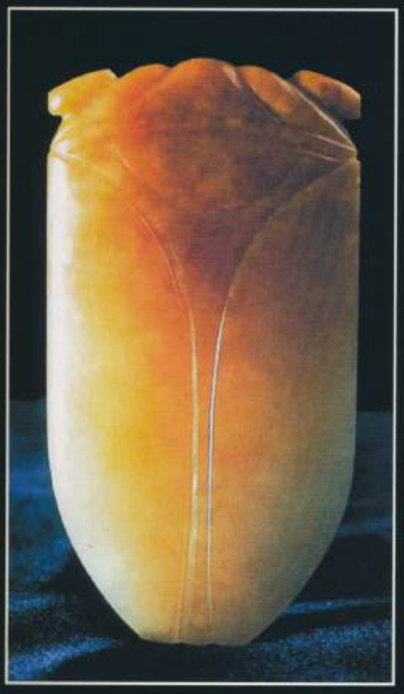
Сосуд *ю*. Бронза, литье.
Эпоха Западная Чжоу

Сосуд *цзунь* в форме быка. Бронза,
литье. Эпоха Западная Чжоу



Диск *би*.
Нефрит, резьба.
Эпоха Чжоу

Небесная фея. Поясная подвеска. Нефрит, резьба. Эпоха Тан–Сун

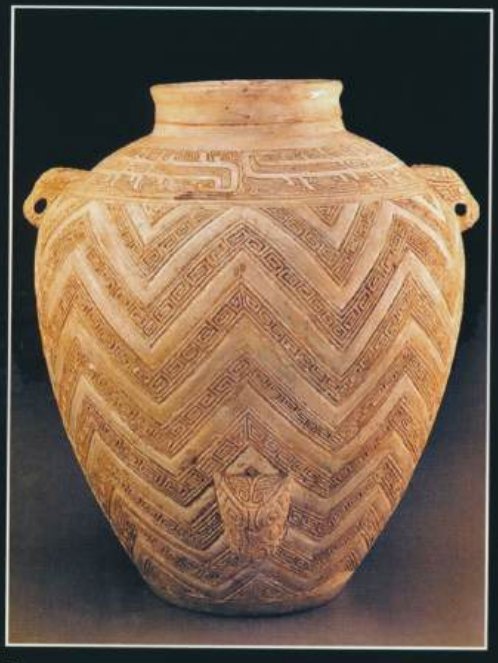


Цикада. Нефрит, резьба.
Эпоха Хань

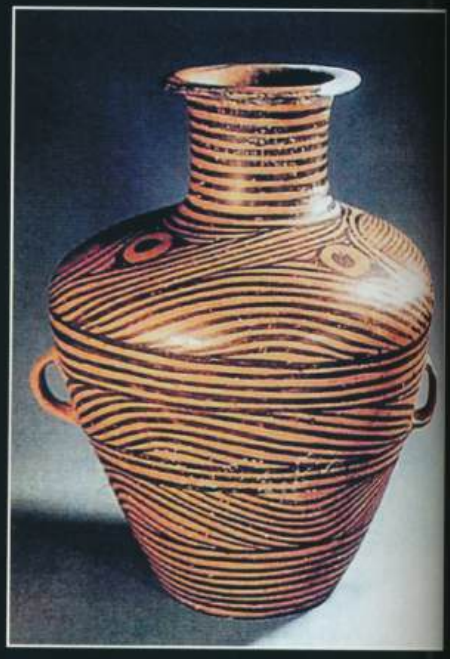
Пластина в виде фигуры танцовщицы.
Нефрит, резьба. Эпоха Хань

Чашка. Нефрит, резьба. Эпоха Цин

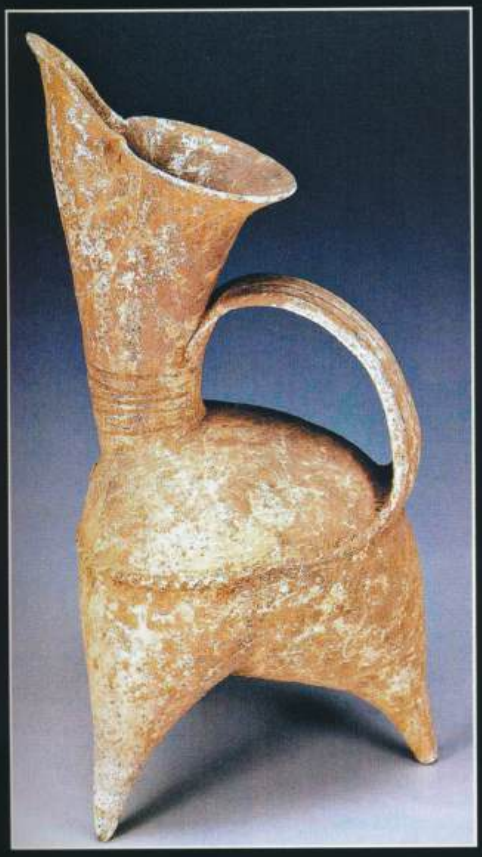
Северо-восточная расписная керамика. Эпоха неолита



Кувшин *гуань*.
Каолиновая глина.
Эпоха Шан-Инь

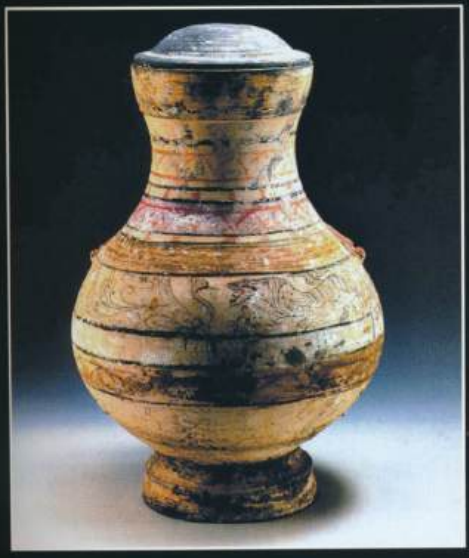


Западнояншаоская керамика.
Ангоб, роспись. Культура Мацзяо.
3300–2000 гг. до н.э.



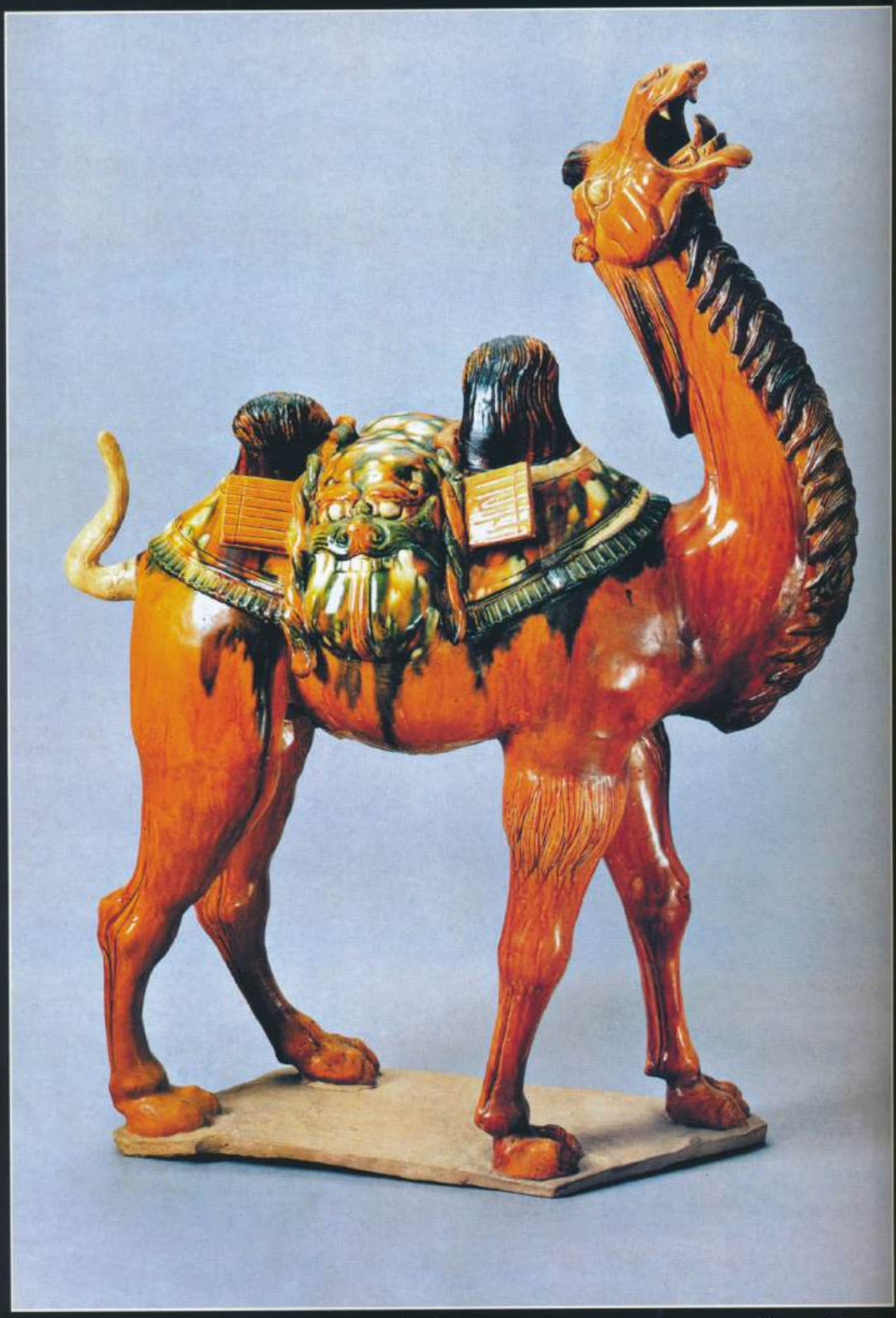
Керамический кувшин *куай*. Культура Давэнькоу. 5000–4600 гг. до н.э.

Скульптурный сосуд *цзунь* в виде фантастического чудовища. Керамика, глазурь. Эпоха Шести династий



Сосуд с крышкой. Керамика, роспись. Эпоха Западная Хань

Сосуд со скульптурным декором. Керамика, глазурь. Мастерские Яочжоу. Эпоха Тан



Верблюд (погребальная пластика). Керамика, трехцветная глазурь. Эпоха Тан

Парчовый халат *пао* с фигурами птиц в медальонах. Эпоха Сун

Ранговые нашивки *бу-фан* с фигурами животных. Шелк, парча, вышивка. Эпоха Мин

Шелковая ткань *кэ-сы* с изображениями птиц и цветов. Эпоха Юань

Шелковая ткань *кэ-сы* с зооморфным и цветочным декором. XI–XII вв.

Гу Хун-чжу (910–986). Фрагмент свит

Письменный стол *шу-ань*.
Сандаловое дерево, резьба.
Середина эпохи Цин

«Пир Хань Си-цзая». Шелк, тушь, краски

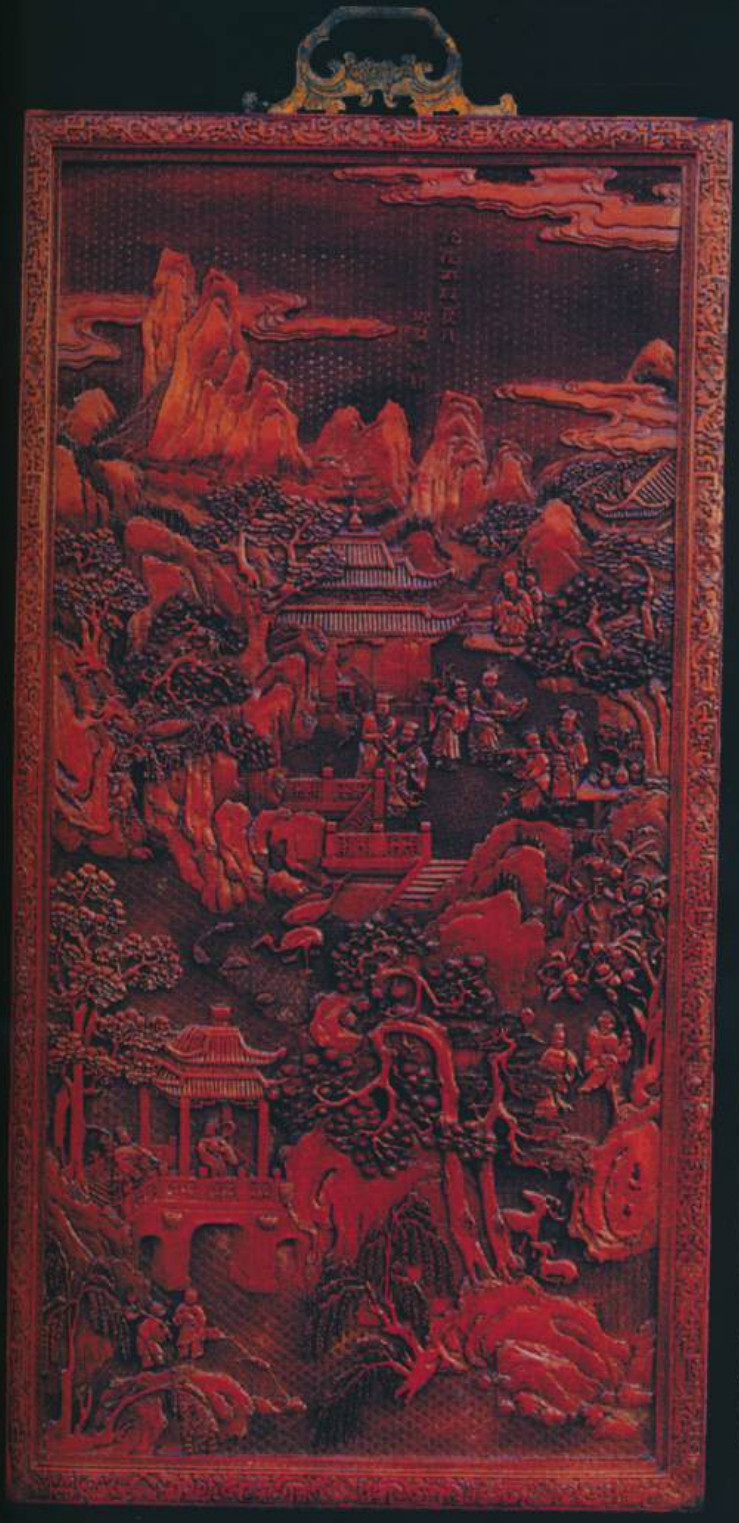
Кресло. Дерево, резьба,
поделочный камень, инкрустация.
Первая треть XX в.

Набор табуретов. Красное дерево, резьба. Эпоха Цин

Шкаф *гуй*. Красный лак, резьба. Эпоха Цин, период Цянь-лун (1736–1795)

Парные шкафы *гуй*. Сандаловое дерево, резьба. Эпоха Цин, период Цянь-лун (1736–1795)

Шкаф *чу*. Черный лак, перламутр, резьба, инкрустация. Эпоха Мин



Панно. Красный лак, резьба. Эпоха Цин, период Цянь-лун (1736–1795)

Шкаф-сундук *сян*. Дерево, резьба. Эпоха Мин

Шкатулка на высокой подставке. Сандаловое дерево, резьба. Эпоха Цин, период Цянь-лун (1736–1795)

Интерьер павильона Чусюгун в императорском дворце. Пекин. Конец эпохи Цин

Набор поясных украшений.
Золото, чеканка, гравировка.
Эпоха Юань

Поясная пряжка. Серебро, литье, золочение.
Период Чжань-го

Подвеска-ароматница. Золото,
чеканка, гравировка. Эпоха Мин

Украшение в виде цикады на листе.
Золото, нефрит, чеканка, резьба, гравировка.
Эпоха Мин

Пластина, изображающая небожителя
верхом на драконе. Золото, зернь.
Эпоха Восточная Цзинь

Пластина в виде дракона.
Золото, зернь.
Эпоха Восточная Хань

Зооморфная подвеска. Золото.
Эпоха Западная Хань

Поясное украшение. Золото,
чеканка, гравировка. Эпоха Юань

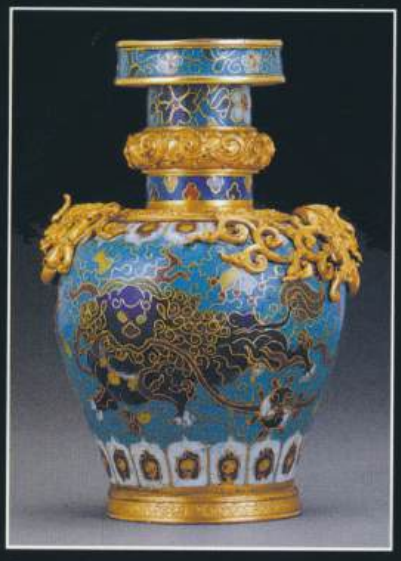
Серьги в виде мальчиков
с цветами лотоса. Золото.
Эпоха Мин

Украшение для женской прически.
Желтый металл, стекло, перья
зимородка, аппликация. XIX в.

Браслет. Серебро, коралл, чеканка,
гравировка, низание. XIX в.

Подсвечник. Металл, перегородчатая эмаль, золочение. Эпоха Цин

Ваза. Металл, перегородчатая эмаль, золочение. XVII–XVIII вв.



Ваза. Золоченая бронза, перегородчатая эмаль. Эпоха Цин

Блюдо. Металл, перегородчатая эмаль, золочение. Эпоха Цин

Чаша *гуй*. Металл, перегородчатая эмаль, золочение. Эпоха Мин

Ваза. Металл, перегородчатая эмаль, золочение. Эпоха Мин

Курильница (на деревянной резной подставке). Металл, перегородчатая эмаль, золочение. Эпоха Цин

Курильница-печь. Металл, перегородчатая эмаль, золочение. Эпоха Цин, период Цянь-лун (1736–1795)

Цилиндрическая коробка.
Лак, роспись. II в. до н.э.

Винная чарка *бэй*. Лак, роспись.
Царство Чу. VI–V вв. до н. э.

Гроб князя И (Хоу И). Лак, роспись.
2-я половина V в. до н.э.

Коробка с фигурами феникса
и дракона. Красный лак,
резьба. Эпоха Мин

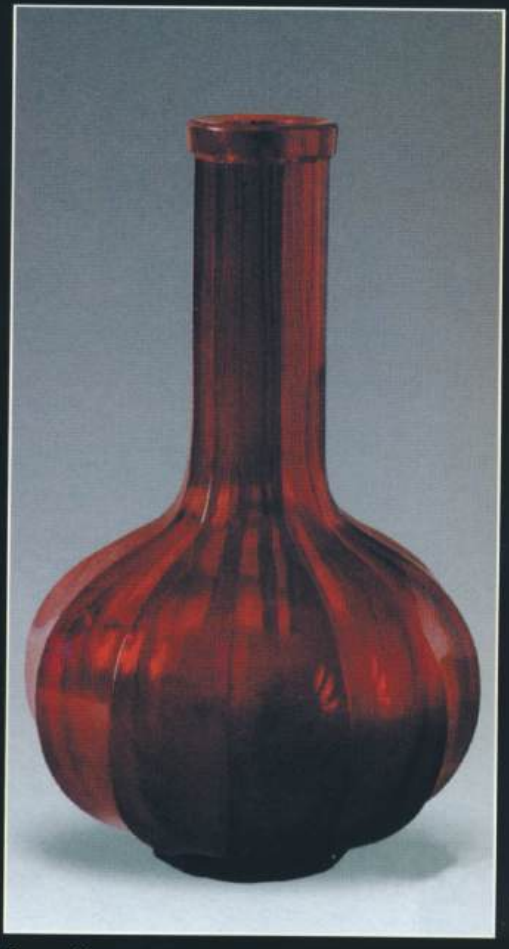
Чаша с подставкой. Красный
лак, резьба. Эпоха Мин

Стакан для кистей.
Красный лак, резьба. XVII в.

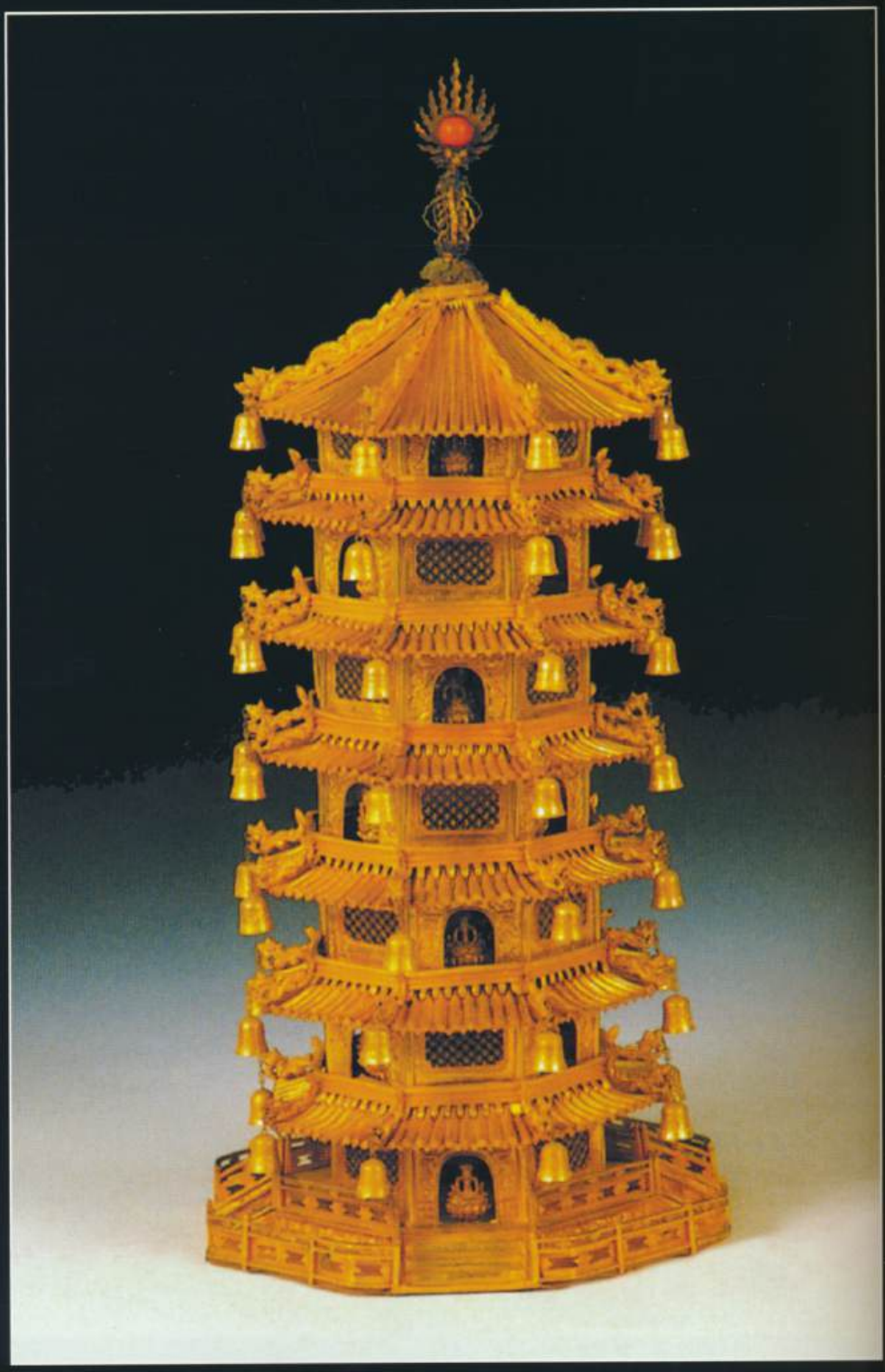
Курильница-треножник. Цветное стекло. Эпоха Цин, период Цянь-лун (1736–1795)

Кашпо (на деревянной резной подставке). Желтое стекло с рельефным декором. Эпоха Цин

Ваза. Стекло, эмалевые краски, роспись. Эпоха Цин, период Цянь-лун (1736–1795)



Ваза. Прозрачное цветное стекло. 2-я половина эпохи Цин



Пагода. Листовое золото, коралл, филигрань, гравировка. Эпоха Цин

Музыканты и танцовщицы.
Стенопись дворца Юнлэ.
Эпоха Юань

Гу Хун-чжу (910–986). Фрагмент свитка «Пир Хань Си-цзая». Шелк, тушь, краски

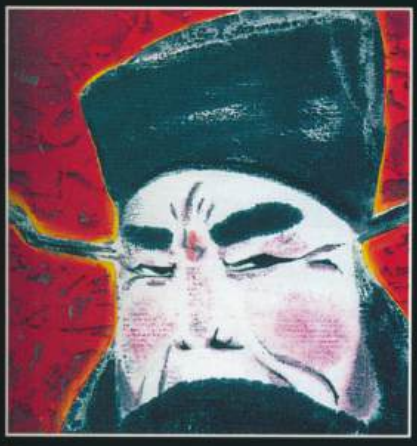
Музицирующие женщины. Раскрашенный рельеф. Эпоха Тан

Музыканты. Стенопись из погребения Хуаньхуа

Актеры юаньской драмы. Реконструкция настенной росписи

Оперное представление эпохи Мин (1368–1644). Живопись цинского времени.

Персонажи традиционного театра. Художник Чжэн Чан-фу



Цао Цао

Яо Ци

Ян Цзи-цзяо и Чжан Вэнь-юань

Чжуан Чжу

Чжао Цзан и Ян Пэй-фэн

Бай Су-чжэнь

Сцена из спектакля
«Подмена престолонаследника лесным котом»

Амплуа пекинской оперы

Сцена из спектакля
«Западный флигель»

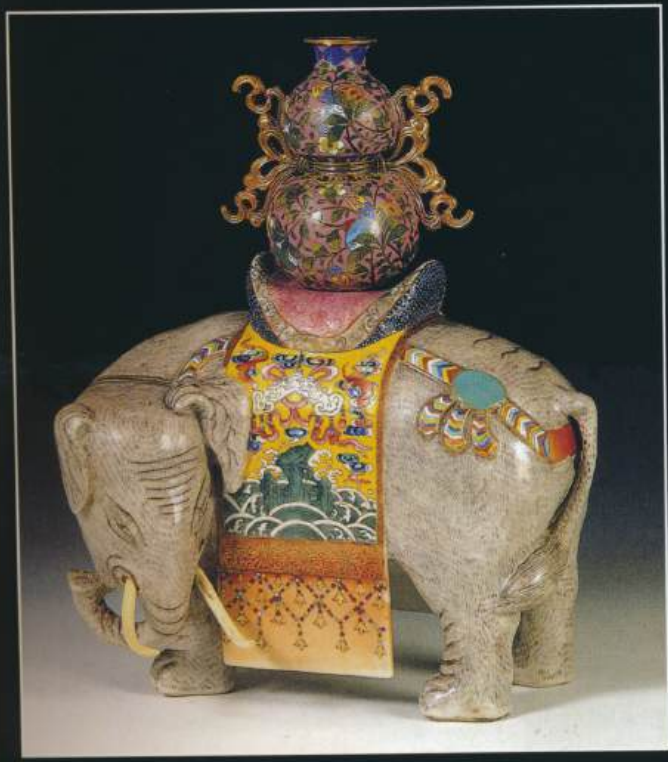
Амплуа пекинской оперы

Сцена из спектакля
«Легенда о Белой змейке»

Сцена из спектакля
«Женщины – полководцы рода Ян»

Сцена из спектакля
«Лян Шань-бо
и Чжу Ин-тай»

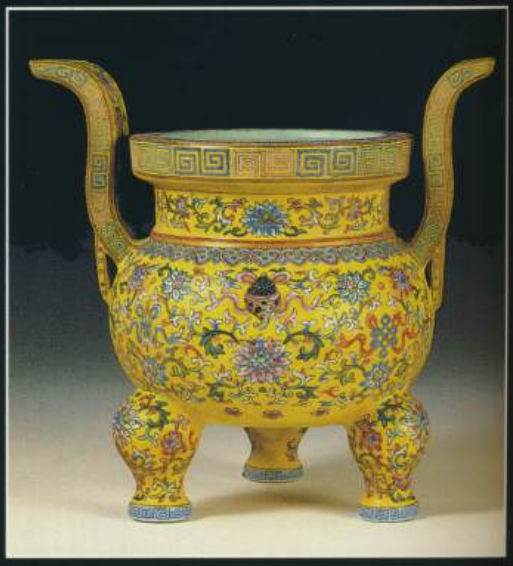
Ваза с крышкой. Фарфор, полихромная надглазурная роспись. Эпоха Мин



Слон с вазой на спине. Фарфор, роспись в гамме «розового семейства». Эпоха Цин, период Цянь-лун (1736–1795)

Бодхидхарма. Фарфор, лепка, глазурь. Мастерские Дэхуа. Эпоха Мин

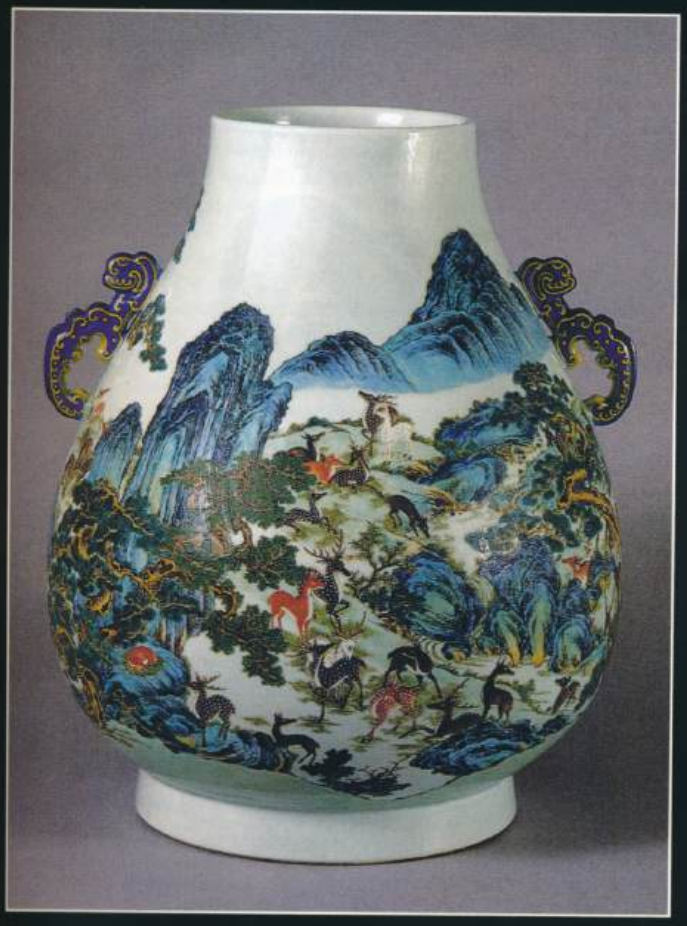
Фарфоровое блюдо с росписью в гамме «зеленого семейства». Мастерские Цзиндэчжэня. 1-я четверть XVIII в. Государственный Эрмитаж



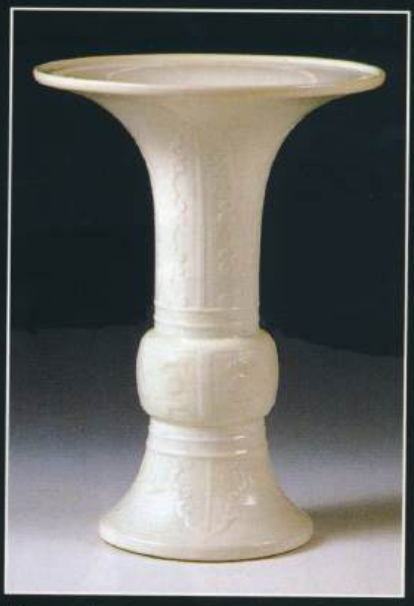
Курильница-треножник. Фарфор, полихромная роспись по желтому фону. Эпоха Цин

Блюдце с европейской жанровой сценой. Медь, полихромная расписная эмаль. Мастерские Гуанчжоу. 1-я четверть XVIII в. Государственный Эрмитаж

Ваза. Фарфор, роспись в гамме «розового семейства». Эпоха Цин, период Цянь-лун (1736–1795)



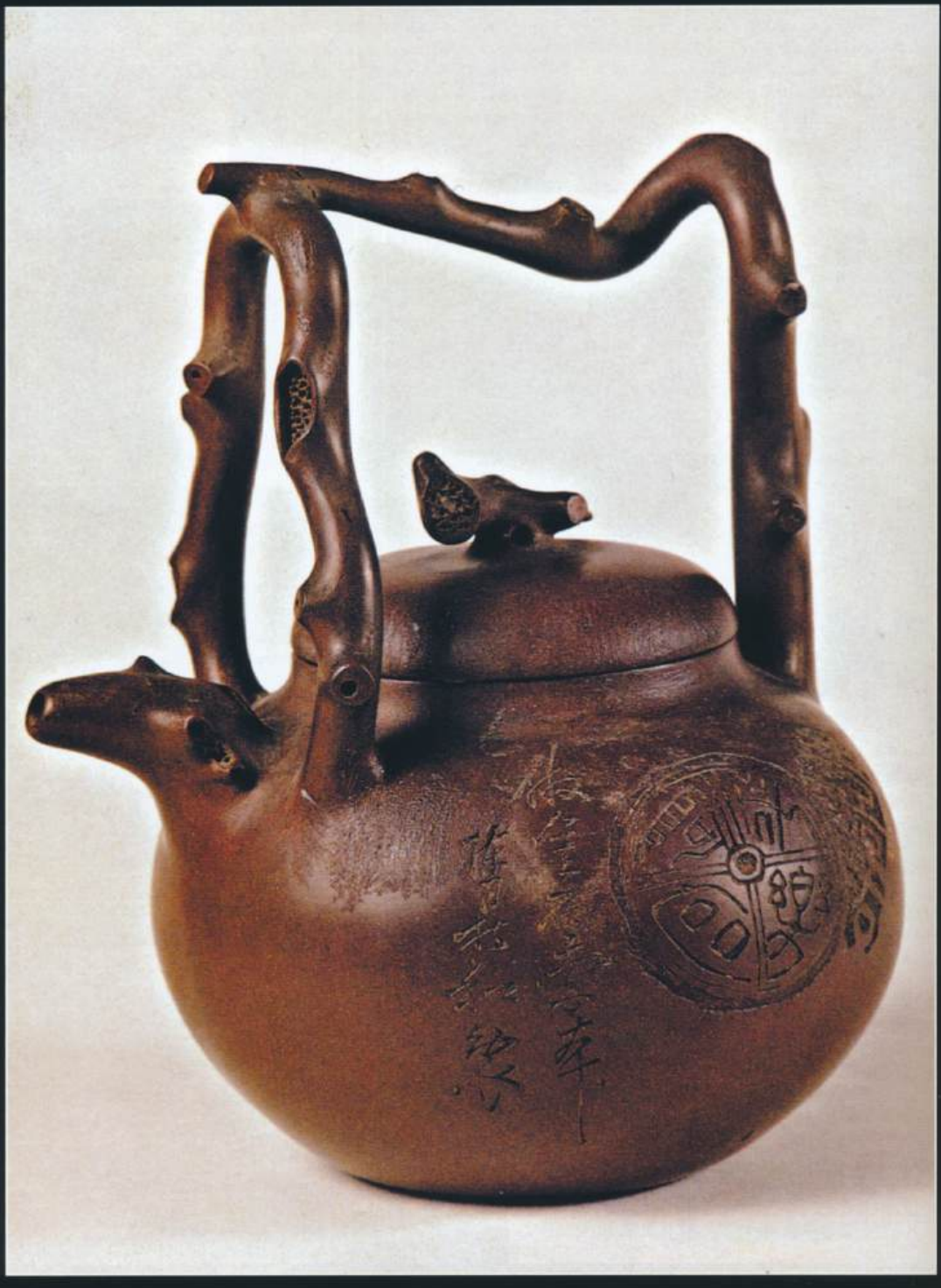
Ваза в форме ритуального сосуда *цзунь*. Фарфор, роспись в гамме «розового семейства». Эпоха Цин, период Цянь-лун (1736–1795)



Ваза в форме кубка *гу*. Белый глазурованный фарфор с рельефным декором. Эпоха Цин, период Юн-чжэн (1723–1735)

Сосуд для воды. Фарфор, гравировка, красная глазурь. Эпоха Цин, период Кан-си (1662–1722)

Фарфоровая чаша с росписью кобальтом. Мастерские Цзиндэчжэня. XVI в. Государственный Эрмитаж



Чэнь Дин-хэ. Керамический чайник с рельефным декором. Мастерские Исина. Первая треть XX в.

Цзян Вэнь в фильме
реж. Чжан И-моу «Герой»

Ян Цзы-цзин в фильме реж. Ли Аня
«Крадущийся тигр, спящий дракон»

Гун Ли, Чжоу Жунь-фа (Чоу Юнь Фат) в фильме «Весь город в желтых лепестках, как в латах золотых», 2006. Реж. Чжан И-моу

Кадры из кинофильмов XX–XXI вв.: «Властитель прощается с наложницей» (1993); «Большая кукла сына» (1983); «Пустошь» (1988, по пьесе Цао Юя); «Ода империи Цинь» (1996); «Круговая засада» (2004)

Экспонаты Музея кино. Пекин

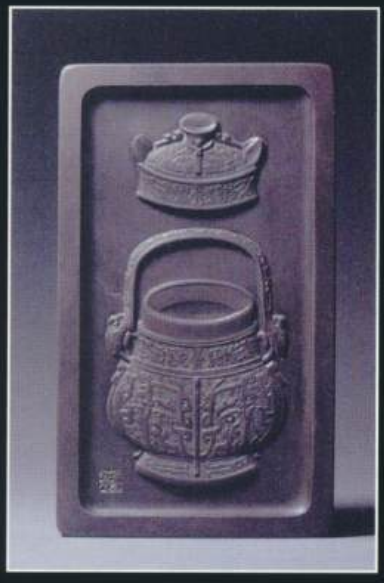
Один из ведущих кинорежиссеров
У Тянь-мин

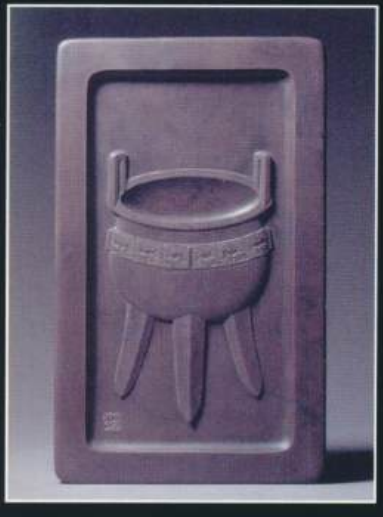
АктрисаТянь Хуа в 2005 г.
(фильм «Седая девушка», 1950)

Реформатор киноматографии
режиссер Чжан И-моу

Выдающийся актер и кинорежиссер
Цзян Вэнь

Шэнь Чжоу (1427–1509). Альбомный лист «Поэт на горе». Бумага, тушь, тонировка





Тушечницы. Резной камень из Дуаньци (пров. Гуандун). 1-я треть XX в.

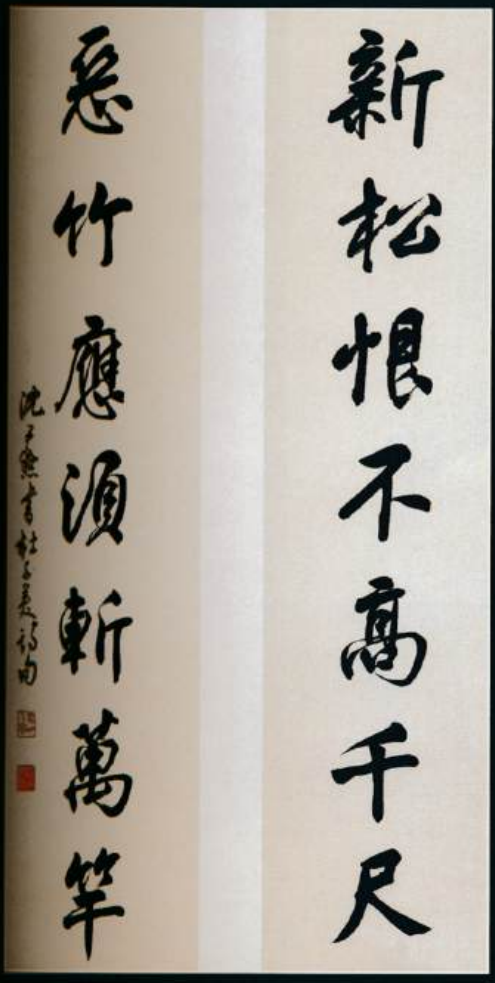
Дун Ци-чан (1555–1636). Каллиграфический свиток с поэмой автора. Почерк *синшу*. Бумага, тушь

Чжэн Фу (1622–1694).
Каллиграфический свиток.
Почерк *лишу*. Бумага, тушь

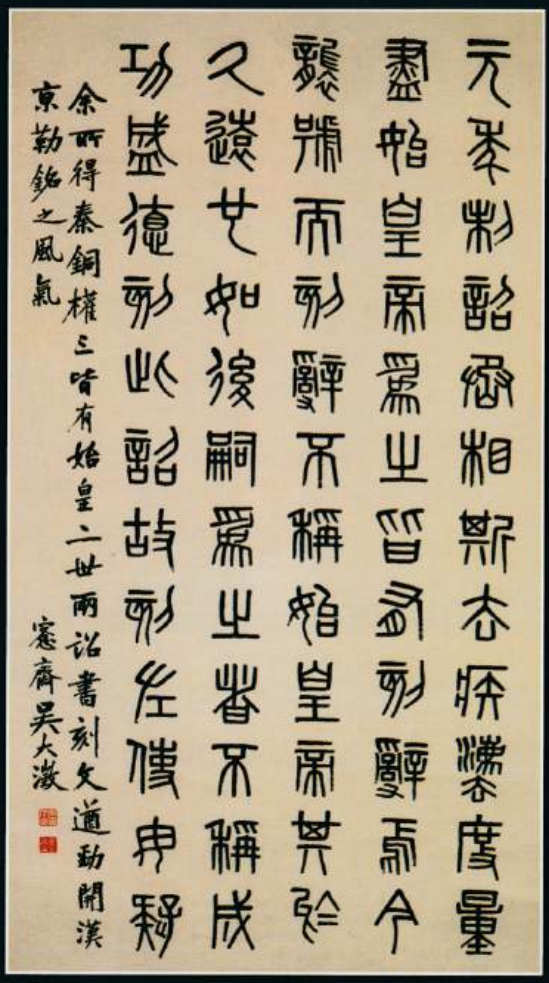
Печати. Поделочный камень, резьба, гравировка. Сверху вниз: 1 – эпоха Цзинь; 2, 3 – эпоха Цин

Ми Вэнь-чжун (1570–1628).
Каллиграфический лист в форме веера.
Почерк *синшу*. Бумага, тушь

Цзинь Нун
(1687–1763).
Каллиграфический
свиток.
Почерк *лишу*.
Шелк, тушь

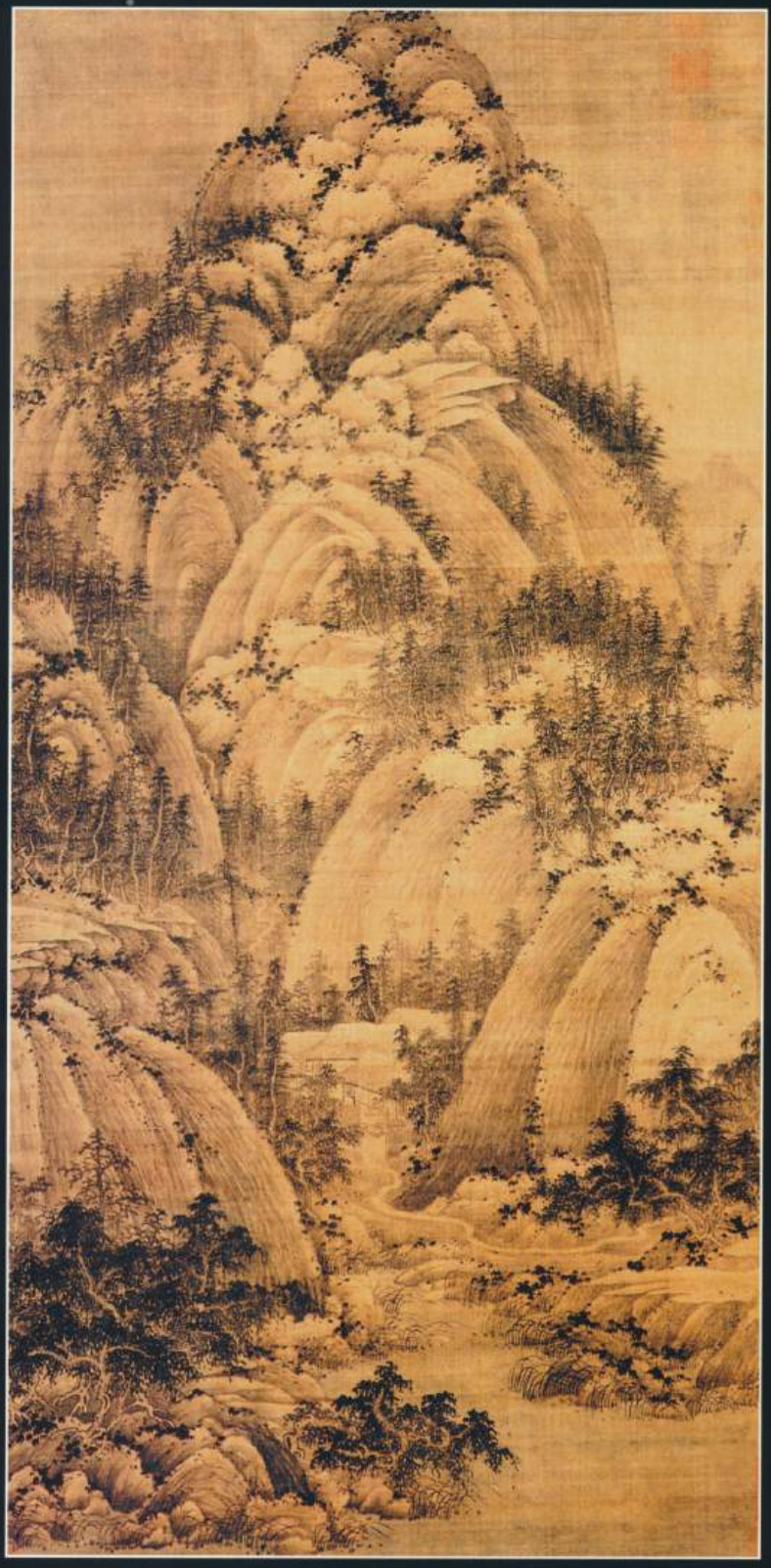


Шэнь Инь-мо (1883–1971). Каллиграфия в почерке *синшу*. Бумага, тушь



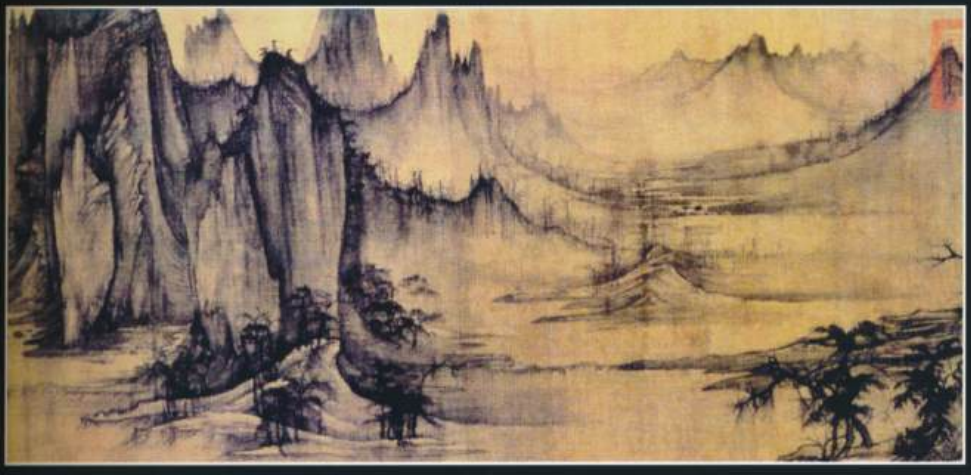
У Да-чэнь (1835–1902). Каллиграфический свиток. Почерк *чжуаньшу*. Бумага, тушь

Дэн Ши-жу (1743–1805). Каллиграфический лист в форме веера. Почерк *лишу*. Шелк, тушь



Цзюй-жань (X в.).
«Поиски Дао
в осенних горах».
Шелк, тушь

Гао Кэ-гун (1248–1310). «Весенние горы в ожидании дождя» (фрагмент).
Шелк, тушь, легкая подцветка



Сюй Дао-нин (970?–1052). «Рыбачьи лодки на осенней реке» (фрагмент).
Шелк, тушь, легкая подцветка

Цзин Хао
(IX–X вв.)
«Горный пейзаж».
Шелк, тушь,
краски

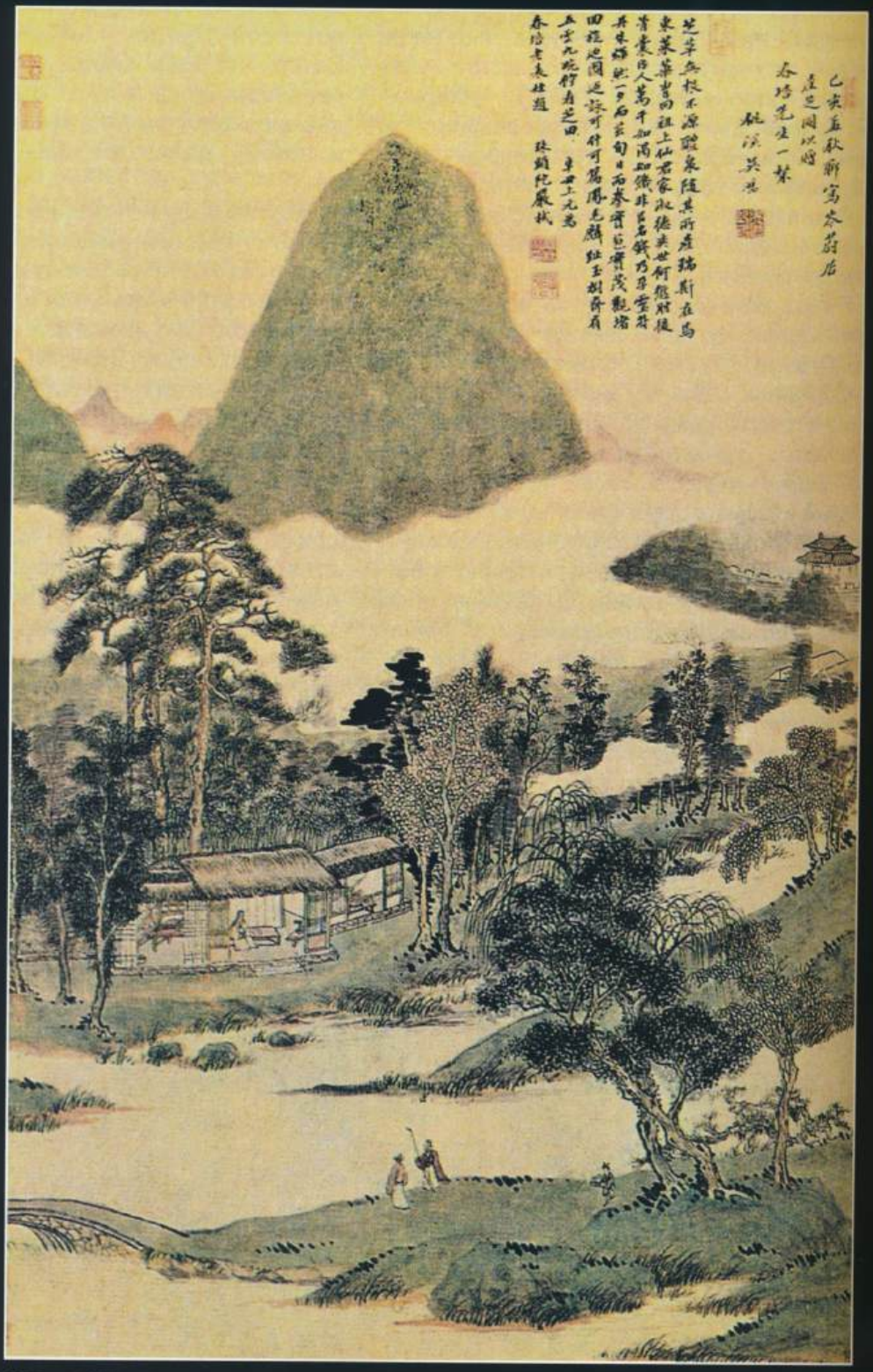
У Чжэнь (1280–1354). «Рыбаки» (фрагмент). Бумага, тушь

Ся Гуй. «Игра на лютне у реки».
Шелк, тушь, легкая подцветка.
Эпоха Южная Сун

Ли Чэн (919?–967). «Нефритовые пики и драгоценные деревья». Шелк, тушь, краски

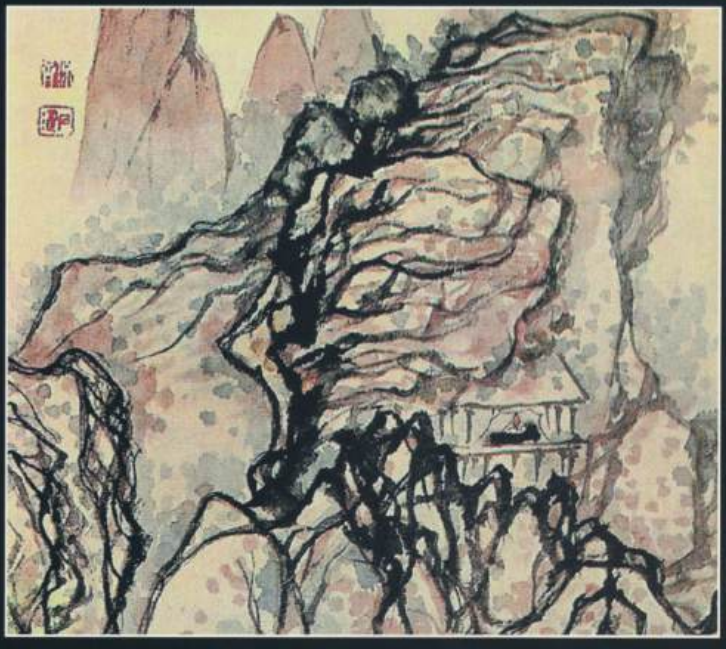
Ли Тан (1050?–1130?). «Сбор повилики». Шелк, тушь, краски

Ма Линь.
«В умиротворении
слушаю, как поют сосны».
Бумага, тушь, краски.
Эпоха Южная Сун



У Ли (1632–1718). «Сбор целебных трав». Бумага, тушь, краски

Дж. Кастильоне (1688–1766)
и император Цянь-лун
(прав. 1736–1795).
«Чтение под снегом». Бумага, тушь

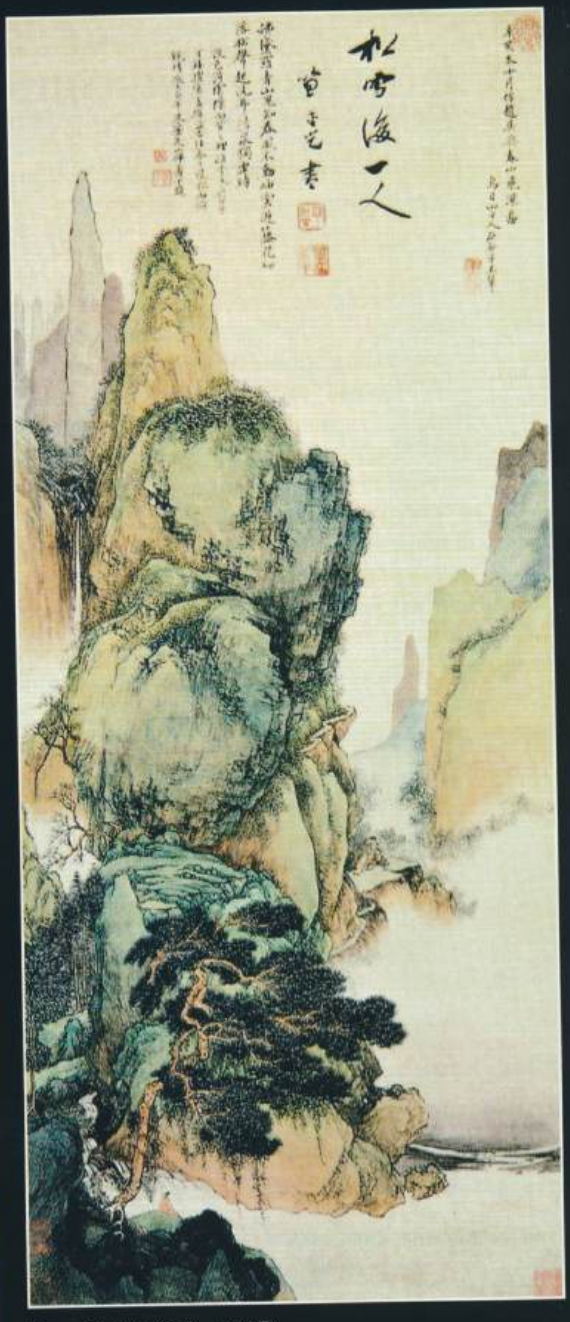


Ши-тао (1642–1707).
Альбомный лист «Пейзаж».
Бумага, тушь, краски

Ван Юань-ци (1642–1715). «Пейзаж в стиле Ни Цзаня». Бумага, тушь, тонировка

Вэнь Чжэн-мин (1470–1559). «Старые деревья у холодного водопада». Бумага, тушь, краски

Ван Ши-минь (1592–1680). «По мотивам стихов Ду Фу». Бумага, тушь, краски

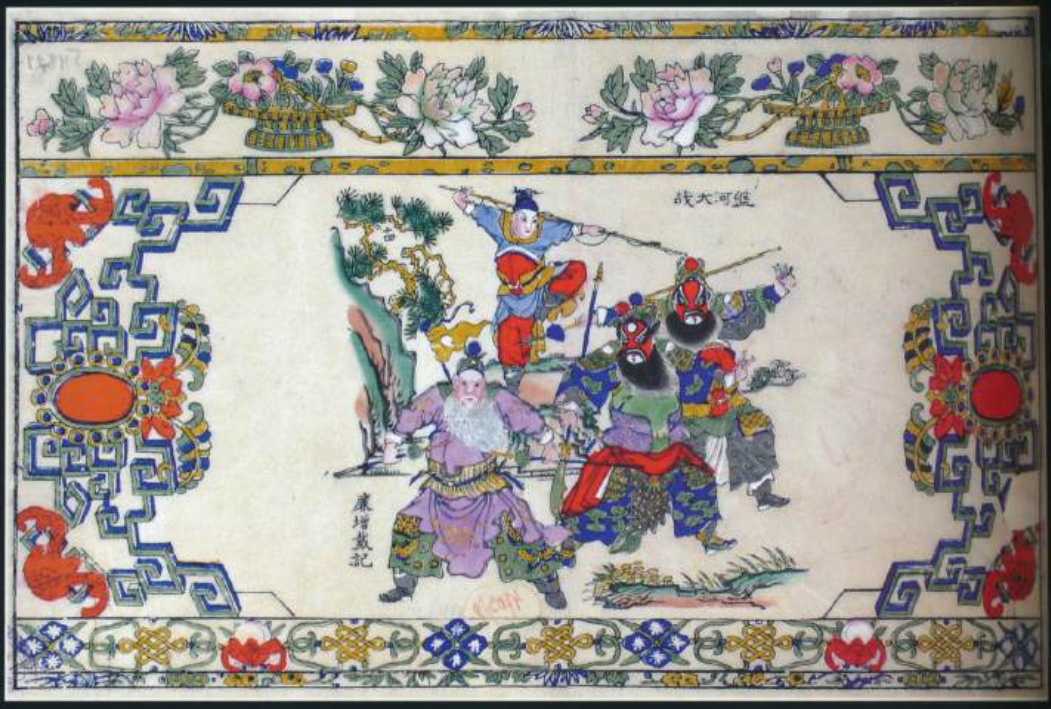


Ван Хуй (1632–1717). «Водопад в горах весной». Бумага, краски

Хун-жэнь (1610–1663). «Храм Баоэнь». Бумага, тушь, краски

Лань Ин (1585 – ок. 1664). «Горы Хуашань в разгар осени».
Шелк, тушь, краски

Картина *нянь-хуа* «Военный бог дверей». Цветная печать. Фошань. Кон. XIX – нач. XX в. Собрание Б.Л. Рифтина.



«Великая битва на реке Паньхэ». Эпизод из романа «Троецарствие».
Цветная печать, раскраска. Янлюцин. Кон. XIX – нач. XX в.
Саратовский художественный музей им. А.Н. Радищева

«Катание на велосипедах в Тяньцзине».
Цветная печать, раскраска. Янлюцин. Кон. XIX – нач. XX в.
Российский этнографический музей, Санкт-Петербург

Две сцены из романа «Сон в красном тереме».
Цветная печать, раскраска. Янлюцин. Кон. XIX – нач. XX в.
Саратовский художественный музей им. А.Н. Радищева

Траурный лубок «Чжао Янь просит играющих в шашки богов продлить ему годы жизни».
Цветная печать, раскраска. Янлюцин. 1908.
Саратовский художественный музей им. А.Н. Радищева

Иллюстрации из ксилографического издания

трактата «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно»

Высекание статуи

Складывание каменных горок

Нанесение позолоты

(фонд Института восточных рукописей РАН)

Продажа нот
Изготовление ксилографа
Вышивание парадной одежды

Продажа прописей
Изготовление перегородчатых эмалей
Вырезание досок для ксилографов

Сцена из пьесы «Застава Ханьцзянгуань».
Цветная печать с раскраской.
Янлюцин. 1904–1905.
Этнографический музей
Казанского государственного
университета

«Захват Гуйяна». Эпизод из романа
«Троецарствие».
Цветная печать с раскраской.
Янлюцин. 1904–1905. Этнографический
музей Казанского государственного
университета

Хань Гань. «Конь по кличке Сияние Ночи». Шелк, тушь, легкая подцветка. Эпоха Тан

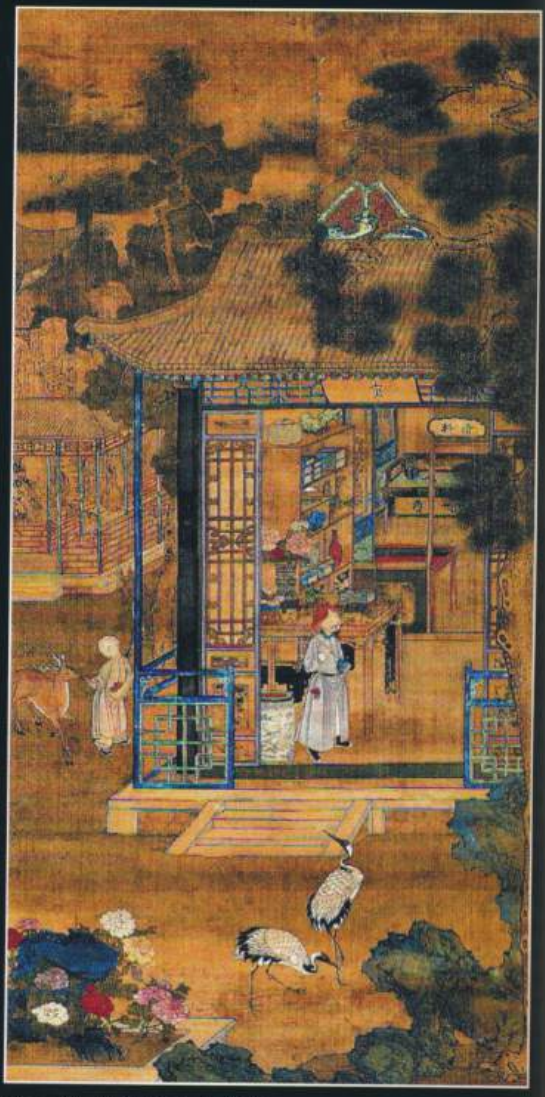
Чжао Мэн-фу (1254–1322). «Архат в красном одеянии». Бумага, тушь, краски

Жэнь Жэнь-фа (1254–1327). «Девять лошадей» (фрагмент). Шелк, тушь, краски

Цю Ин (1525–1593). «Весеннее утро в ханьском дворце». Шелк, тушь, краски

Вэнь Чжэн-мин (1470–1559). «Кабинет Чжэнь Шана». Бумага, тушь, краски

Тан Инь (1470–1523).
«Четыре красавицы».
Шелк, тушь, краски



Лэн Мэй (1701–1750).
«Чиновник у дверей своего дома».
Шелк, тушь, краски

Цуй Бо (ум. 1074). «Замерзшие воробьи» (фрагмент). Шелк, тушь

Цянь Сюань (1239–1301?). «Пионы» (фрагмент). Шелк, тушь, краски

Ма Юань. «Бессмертный абрикос, опирающийся на облака». Шелк, тушь, краски. Эпоха Южная Сун

Чжао Мэн-фу (1254–1322). «Таинственный росток бамбука, несущий на себе [существо]». Бумага, тушь, краски

Ван Мянь (1287–1359).
«Изображение сливы тушью».
Бумага, тушь

Му Ци.
«Журавль, выходящий из бамбуковой рощи» (часть триптиха). Бумага, тушь, краски. Эпоха Южная Сун

Люй Цзи (род. 1477).
«Снег, сливовые деревья и фазаны».
Шелк, краски

Линь Лян (1488–1505).
«Дикие камелии
и серебристый фазан».
Шелк, краски

Сюй Вэй (1521–1593). «Бамбук». Бумага, тушь

Юнь Шоу-пин (1633–1690).
Альбомный лист
«Цветы гвоздики и бабочки».
Шелк, тушь, краски

Жэнь Бо-нянь (1840–1896).
«Зимородок на глицинии».
Бумага, тушь, краски

Дж. Кастильоне (1688–1766).
«Цветы и птицы».
Шелк, краски

Ци Бай-ши (1863–1957). «Тыква». Бумага, тушь, краски

Чжан Хуань (род. 1965). «Родина». Фотофиксация перформанса. 2002

Сунь Ци-фэн (род.1920). «Весна в кроне древесной ». Бумага, тушь, краски. 1988

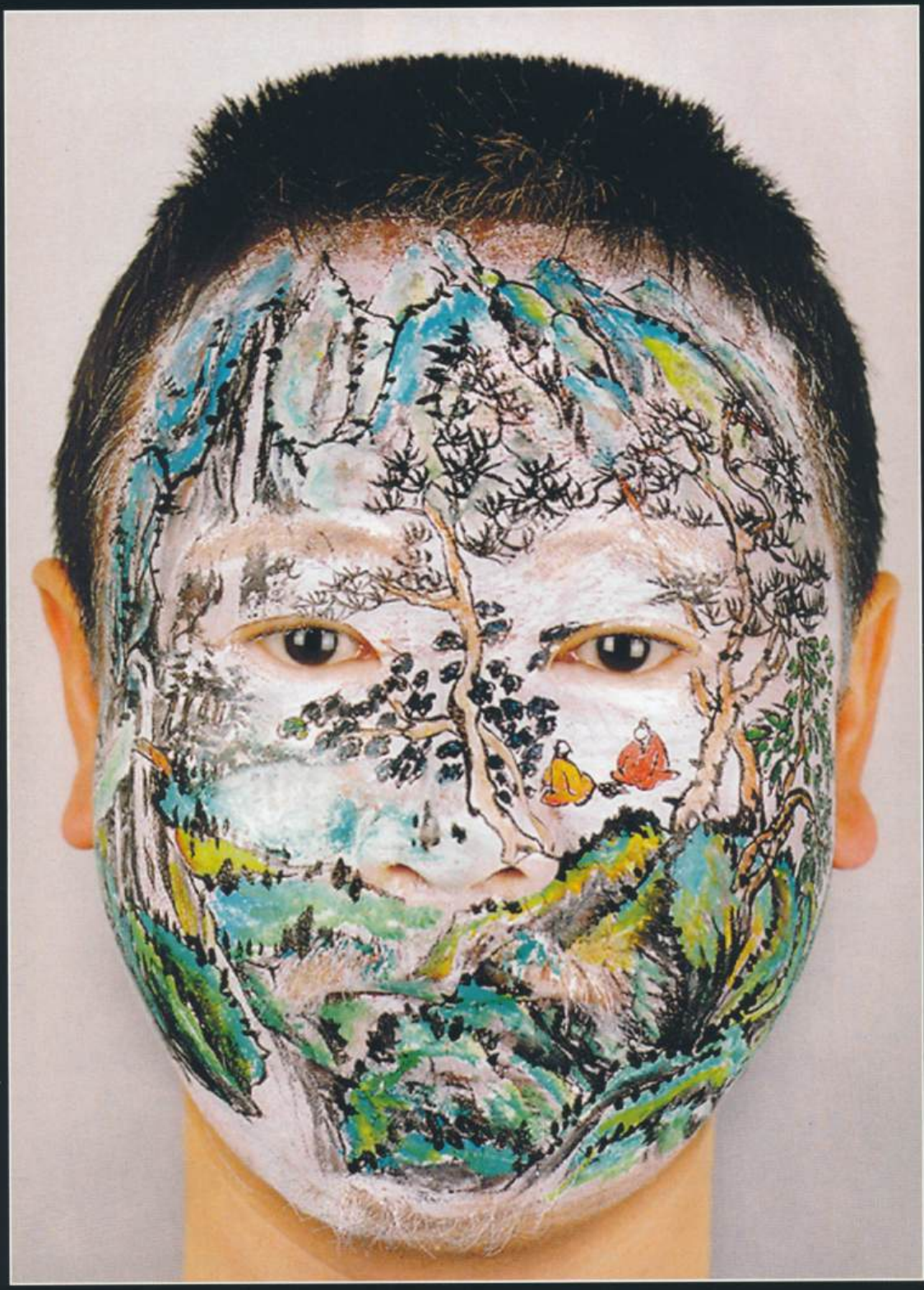
У Гуань-чжун (род.1919). «Кипарис у подножия горы Юйлуньшань». Бумага, тушь. 1984

Дэн Линь (род. 1941). «Банан и слива». Бумага, тушь, краски. 1990

Линь Фэн-мянь
(1900–1991)
«Обнаженная».
Бумага, тушь, краски. 1955

У Цзо-жэнь (1908–1997).
«Яки». Бумага, тушь. 1990

Ли Кэ-жань (1907–1989). «Западный ветер срывает листья». Бумага, тушь, краски. 1989



Хуан Янь (род. 1966). Татуировка «Летний пейзаж № 1». Фотобумага, печать. 2005